índice

de artes y letras

O XIII - NUM. 121 EDICION EXTRANJERA - FEBRERO 1959 PRECIO: 20 PTAS.

ósito legal M. 40-1958

MAS O MENOS DEL AÑO

(HOMENAJE A QUEVEDO)

UN año, más o menos, de estar vivo;
de más o menos ser, en el rebaño,
la víctima y verdugo de mi daño,
la cotidiana sombra de que escribo.

Un año de vivir es excesivo
tributo de ceniza y desengaño.
Oh, cavador del tiempo donde araño,
mi cuerda de reloj vendicativo.

Duermo, y me vas pudriendo poco a
[poco;
sueño una calavera cuando toco
los crueles testimonios de tu aviso.

Me agarro al clavo ardiendo de la danza.
Mientras te desentierro hay esperanza,
¿o no volverá Adán al Paraíso?

Salvador PEREZ VALIENTE

EL COSMOS EN LA STRONOMIA MODERNA

Por MARGARITA BERNIS

CIEN CIAS

Tierra, el espacio y el tiempo los tiempos antiguos

n las primeras épocas de la astro-mía, el mundo estuvo dividido en dos tes principales: la Tierra bajo nues- pies y la esfera o las esferas celes- sobre nuestras cabezas. En estas eras distribuyeron los astrónomos el , la luna y las estrellas, que no eran s que simples puntos brillantes, aun- e, tal vez por ser inasequibles, reci- ran atribuciones divinas.

a Tierra se hizo redonda en la cien- griega, pero aún era el centro del verso, y pasó a ser un planeta más la corte del sol, en el sistema solar Aristarco de Samos, empequeñecién- se en un mundo algo mayor.

a ciencia del siglo XVII y el teles- pio agrandaron aún más el universo. n los principios de Newton, los astros se sometieron a leyes matemáticas y perdieron toda su «divinidad», quedando reducidos a aquello que de ellos se puede medir: masa, tiempo, espacio, velocidad, etc.

El sol pasó a ser una estrella más entre los miles que pueblan la Vía Láctea, y la Vía Láctea se empequeñeció también cuando se descubrieron otras galaxias o nebulosas, inmensos y lejanísimos mundos formados por millones de estrellas, de las que sólo alguna de ellas se puede ver a simple vista; con los telescopios más potentes se han localizado muchos miles, y hoy se calcula que el universo está poblado por cientos de millones de estas agrupaciones estelares.

Hasta fines del siglo pasado, el tiempo y el espacio no plantearon más problemas que el de su medida. Los astros se distribuían en nuestro familiar espacio euclidiano, infinito, de tres dimensiones, sin forma ni tamaño. Y en cuanto al tiempo, la cuestión más delicada era la de encontrar un reloj natural de absoluta fidelidad. Hacía mucho que había dicho San Agustín: «¿Qué es el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé. Pero si alguno pregunta qué es el tiempo, no puedo explicarlo.» Pues bien, hasta fines del siglo XIX los físicos y astrónomos no se habían preguntado qué era el tiempo.

La luz revoluciona el cosmos

En la luz, única fuente de información que nos llega de los astros, habían

(Pasa a la página siguiente.)

¿Quién es Cantinflas?



Publicamos en este número algunos textos sobre la personalidad de Mario Moreno, «Cantinflas». El singular cómico mejicano explica las incidencias de su origen y juventud, poco conocidas o inéditas. Para INDICE consintió en ello, a través de su biógrafo, nuestro corresponsal Ismael Diego Pérez.

Pág 17







José Aumente, habla CLARO Y TERMINANTE sobre la burguesía "cristiana".

Pág. 3

LAS AFUERAS, de Luis Goytisolo, Premio "Biblioteca Breve".

Pág. 4

PREGUNTAS a Fraga Iribarne sobre POLITICA.

Pág. 5

El cosmos...

(*Viene de la página anterior.*)

aprendido los astrónomos a medir sus masas, distancias, temperaturas, a analizar su composición química, etc. La naturaleza de la información dependía, pues, de la naturaleza de la luz.

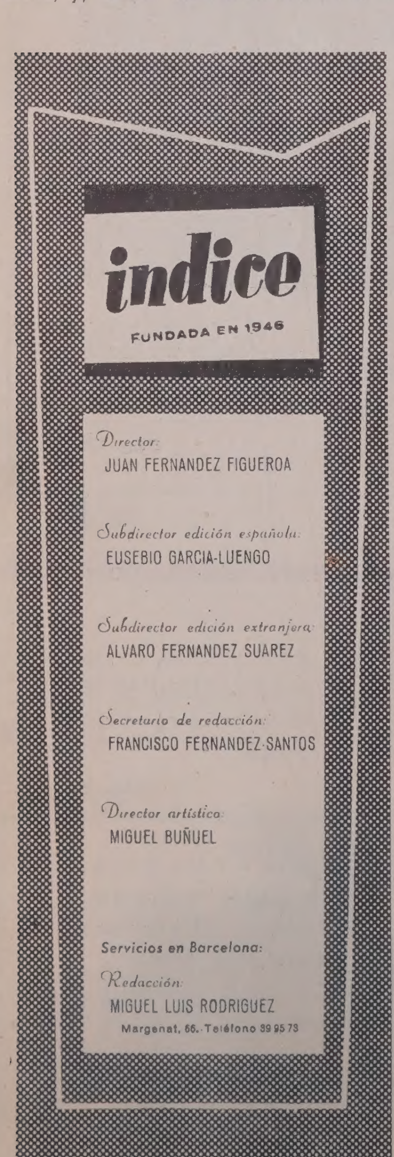
La luz, según la física clásica, es un movimiento vibratorio que se propaga por los espacios vacíos. Para que la luz viajase de unos astros a otros, algo tenía que vibrar, y los científicos inventaron el éter, inmenso océano inmaterial que llenaba el universo, y cuya supuesta existencia no tuvo tropiezos en el mundo físico hasta fines del siglo XIX; en esta época, el éter, la luz y todo el universo experimentaron una conmoción.

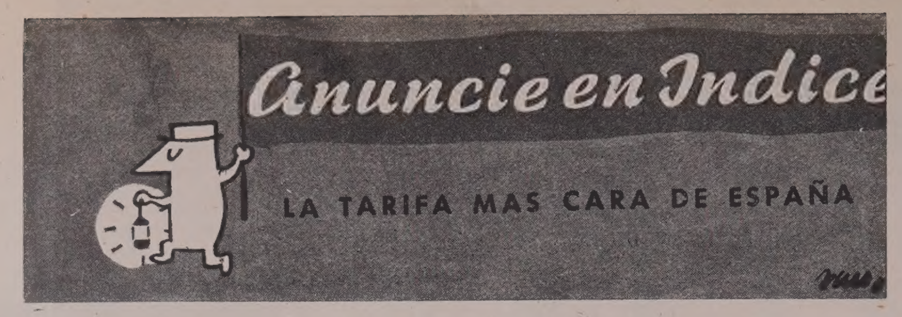
Hacía tiempo que venía preocupando a los físicos la determinación de algo que estuviese «absolutamente quieto», con relación a lo cual se pudieran referir los movimientos de astros y galaxias. A fines del siglo pasado se pensó que, tal vez aquel éter inmaterial sobre el que viajaba la luz, sería el sistema de referencia inmóvil que se venía buscando.

Michelson realizó, entonces, un experimento famoso, en el que la luz había de dar la solución al problema citado. Y la respuesta de la luz llenó de sorpresa a los científicos, pues vino a decir algo como esto: «Cuando salgo de un foco en dirección a un observador, puedo decir, como ustedes saben, que la distancia entre ellos se acorta o se alarga, pero no puede decir cuál de ellos está quieto, si es que alguno lo está.» La respuesta era clara, como la luz, y no había más remedio que estudiarla. Lorentz la recogió en unas famosas fórmulas matemáticas y de ellas dedujo Einstein su también famosa **Teoría de la Relatividad**, empezando por esta sencilla afirmación; no podemos decir que hay algo absolutamente quieto.

Espacios con forma y tamaño

Analizando las fórmulas de Lorentz y otras deducidas de ellas, se ha llegado a conclusiones que han revolucionado los viejos conceptos de espacio y tiempo. El universo y el espacio físico están indisolublemente unidos en la física moderna, y, de las nuevas matemáticas de





la Teoría de la Relatividad, Einstein dedujo en 1917 que ese espacio infinito que imaginamos más allá del cielo estrellado era «cerrado y curvo», con tamaño y forma, sin que esto quiera decir que «se acabe» por alguna parte. Para conformar a nuestro sentido común, sigue siendo ilimitado.

Pero este espacio de Einstein no era totalmente nuevo; ya en el siglo XIX los matemáticos habían imaginado espacios **curvos** y **cerrados**, en los que no hay paralelas (es decir, todas las rectas se cortan), como ocurre en la geometría de Riemann, o espacios **curvos** y **abiertos**, en los que hay más paralelas de las que nuestro sentido común está acostumbrado a considerar.

Estos espacios fueron una pura ficción matemática hasta que el universo físico de Einstein necesitó una geometría de Riemann para explicar el recorrido de los rayos de luz (líneas rectas en el mundo físico) que atraviesan los espacios vacíos (o casi vacíos).

Para explicar al sentido común cómo se puede admitir una cosa de tal modo inimaginable como un espacio curvo y cerrado, se le dice, en primer lugar, que como nuestro cerebro sólo comprende tres dimensiones, no puede imaginarse la curvatura del espacio tridimensional, pues para ello es preciso imaginar un espacio de cuatro dimensiones. Y se recurre a la analogía de lo que sucedería a un ser imaginario que sólo pudiese apreciar dos dimensiones y que, por lo tanto, situaría todos los hechos en una superficie. Para esta incompleta criatura no habría diferencia entre la superficie de una bola y la de una mesa, pues la diferencia entre las dos es la curvatura de la superficie esférica de la bola, que supone la introducción de una tercera dimensión. Si este aplastado ser se situase en la superficie de la bola, las rectas (camino más corto entre dos puntos) serían, para él, los meridianos; todas las rectas, pues, se cortarían y no habría paralelas. Si caminase sobre una de ellas volvería al punto de partida (espacio cerrado), pero el espacio sería ilimitado, no «se acabaría» por ninguna parte.

También en el espacio de Einstein, si siguiéramos la trayectoria de un rayo de luz (la línea recta en el mundo físico), volveríamos al punto de partida y todos los rayos de luz se cortarían en algún punto (si no se cruzan), y no habría, pues, rayos paralelos, cosas difíciles de imaginar, pero ahí están, en las fórmulas matemáticas derivadas de la experiencia física. Y algunos astrónomos creen que nuestro universo es aún más estrafalario: basándose en observaciones recientes, dicen que la curvatura de nuestro espacio es negativa y, por lo tanto, habría que situar el mundo físico en un espacio tridimensional, que tiene cierto parentesco entre las superficies —espacios bidimensionales— con la de una silla de montar.

El retroceso de las nebulosas y el universo en expansión

Hacia 1922, el espacio de Einstein ofreció una particularidad más, descubierta por De Sitter y Friedmann en las mismas fórmulas de la Teoría de la Relatividad: según Friedmann, el universo físico tenía que ser **dinámico**, y, en consecuencia, había que suponer que se contraía o se dilataba. Solamente faltaban hechos que decidiesen entre alguna de estas dos nuevas ocurrencias del mundo físico.

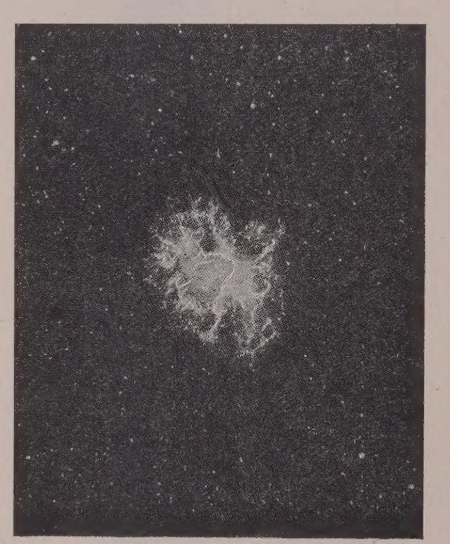
En 1927, Hubble hizo un descubrimiento que ha sido, quizás, el más discutido en los últimos treinta años de astronomía. Hubble observaba los espectros de las nebulosas con el potente telescopio de Monte Palomar; en todos ellos se distinguen dos rayas brillantes típicas del hidrógeno que abunda en todas las galaxias, y Hubble comprobó que en todos los espectros, sin excepción, las rayas aparecen desplazadas hacia el extremo rojo del espectro, es decir, enrojecidas. ¿Qué puede significar este enrojecimiento? La mayoría de los astrónomos lo han interpretado como un «efecto Doppler», en cuyo caso hemos de suponer que todas las nebulosas se alejan de nosotros, o, hablando con más rigor, que la distancia entre nosotros y ellas crece. Algunas de estas distancias se pueden calcular, y Hubble comprobó que, cuanto más lejanas son las nebulosas, más se acentúa en el espectro ese desplazamiento hacia el rojo, es decir, más rápidamente se alejan de nosotros (o nosotros de ellas, según desde donde se mire).

Las más próximas, situadas a unos centenares de miles de años de luz, huyen a velocidades de unos 40.000 kilómetros por segundo, y las más lejanas observadas, de las que salió la luz hace más de mil millones de años, se alejan a la fantástica velocidad de 60.000 kilómetros por segundo (es decir, se alejaban hace más de mil millones de años).

Esta huída unánime y vertiginosa fué interpretada por Friedmann y Lemaître como una prueba experimental de un universo (o espacio) de Einstein en expansión. Al dilatarse, las nebulosas se separan unas de otras, como se separarían las manchas de la superficie de un globo que se hincha; este globo, de cuatro dimensiones y la envoltura, nuestro espacio de tres, serían imaginables únicamente en fórmulas matemáticas.

El origen del universo y su evolución

Si retrocediésemos con este universo hacia tiempos remotos, dice Lemaître, llegaríamos a la época en que estuvo totalmente contraído, es decir, todo él al alcance de la mano. Este momento, según Lemaître, sería el de su nacimiento, que se puede calcular partiendo del mismo desplazamiento observado en los



espectros galácticos, como ocurrido hace unos cinco mil millones de años.

Gamow parte de esta hipótesis para seguir la evolución del universo en rigurosos cálculos matemáticos, basándose en las teorías recientes sobre la transformación de energía en materia y trasmutación de los elementos.

Gamow supone que el universo, en su origen, estuvo totalmente constituído por radiaciones (es decir, por luz, incluyendo en esta denominación la luz visible y la invisible), formando un **ilem** densísimo en el que aparecieron los componentes elementales de la materia, protones, neutrones y electrones. La temperatura de este **ilem** era de unos mil millones de grados y en media hora más o menos aparecieron en él casi todos los elementos conocidos. Parece una tontería, dice el mismo Gamow, suponer que en un proceso de cinco mil millones de años la primera etapa dure media hora, pero observa que la relación entre esta media hora y la edad del universo es del orden de la razón entre el tiempo que dura una explosión atómica (unas milésimas de segundo) y el que permanecen en el lugar de la explos productos radiactivos en cantida apreciables.

Después siguió un proceso «basta monótono» en el que la materia se formando a expensas de la energía diante. A los treinta millones de años edad, en que el universo de Gamow mienza a ser más **materialista** que lu noso, alcanza un tamaño tal que la teria no puede mantenerse en equilib en un estado homogéneo y se ron en grandes masas, las protogalaxias, más tarde vuelven a romperse en nu rosísimas galaxias.

El universo continúa su vertiginosa pansión mientras las galaxias concent su materia en miles de millones de minosas estrellas, y de las estrellas cen, finalmente, los planetas y satéli De estos astros oscuros, últimos vás gos del universo, sólo podemos obser los de nuestro modesto sistema sola

El tiempo, ¿también envejece?

Todo este universo nació de supo que el fenómeno del desplazamiento cia el rojo en los espectros de las ne losas es un efecto Doppler. Hasta ah ha sido ésta la hipótesis más admiti pero no faltaron científicos que se p guntaron, prudentemente, si sería vál el efecto Doppler para la luz que sa de las nebulosas hace cientos de mi y aun miles de millones de años, p nuestra experiencia de este fenómeno reduce a los laboratorios de nues planeta.

De acuerdo con las teorías de Einst que dicen que la luz se debilita al pa cerca de grandes masas, algunos ima naron que la luz que nos llega enro cida de las nebulosas ha sufrido u **fatiga** en su largo recorrido, y por e razón ha disminuído su frecuencia, pe esta teoría no ha encontrado confirm ción suficiente.

De Sitter buscó otra explicación, sup niendo que no era la frecuencia de luz (número de vibraciones por seg do) la que había variado, sino el mis tiempo que la mide, y propuso un u verso estático y un tiempo «retardad según ese mensaje que nos trae la después de miles de millones de añ de recorrido; ¡un tiempo que enveje con el tiempo!

Aunque tampoco la hipótesis de Sitter ha sido aceptada por la mayo de los astrónomos, al tiempo le suced cosas muy extrañas en la nueva físi Sistemas de referencia distintos tien tiempos distintos, lo cual equivale a cir que si viajamos, por ejemplo, en cohete de los que ahora se lanzan esos mundos, nuestro tiempo sería di rente al que transcurre aquí, en la T rra; al viajero del veloz cohete le rrespondería un tiempo «más lento».

Creación continua de materia

Hace pocos años ha aparecido o hipótesis respecto a la creación de materia. Algunos astrónomos no se s tían conformes con la idea de Lema y Gamow de una materia creada t de una vez; y Hoyle, Bondi y Gold, sándose en observaciones sobre c que suceden en el seno de las gran nubes de hidrógeno desparramadas el cielo de los astrónomos, en forma grandes manchas oscuras y opacas, maron que la materia se está crea continuamente. Hoyle supone que creación se realiza de tal modo que mismo tiempo que nuestro universo dilata, la materia nueva viene a «lle los huecos», manteniendo su densi constante.

Es posible que los radiotelesco descifren este y otros enigmas del mos moderno. Con los radiotelesco no se recoge la luz visible proced de estrellas y nebulosas, sino otras diaciones más penetrantes, procede no sólo de los astros, sino de esas mas nubes de hidrógeno; el poder penetración de los más modernos mucho mayor que el de los más po tes telescopios ópticos, es decir, ellos se puede observar un universo cho mayor.

El que observamos a simple vist ha quedado reducido a una sola g xia, modesta muestra de los centen de millones que pueblan el esp Pero mientras los astrónomos inve nuevas teorías y los telescopios d bren nuevos mundos, el que vem simple vista no ha perdido su belle nos sigue manteniendo la grata se ción de estar en el centro del verso.

M

Claro y terminante

A J. Aumente Baena

CORDOBA

Mi buen amigo:

Sus dotes de exposición —sus ideas— se vuelven diáfanas: de día en día n más simples y rectas. Estoy satisfecho de ello, bien lo sabe.

Ahora recibo el texto Sobre la burguesía «cristiana», *que a continuación cluyo. Consiéntame unas palabras previas. Creo que usted tiene toda la zón. El problema es, sin embargo, más grave.*

Cifra usted las notas de la burguesía «cristiana» en el egoísmo, *el cul- 9o de lo* utilitario, *el* provecho personal..., *con los males y el inevitable sprestigio para el cristianismo verdadero que de ello se sigue. Pero estas tas, tan ciertas, no bastan. El pecado del «cristianismo» burgués —obser- que digo* pecado— *se imbrica en las raíces mismas del alma... Un indi- duo que se comporta como burgués y se llama cristiano miente en su razón. Desde la raíz misma de su ser ofende a Cristo; le desacata, le ere. No se puede ser burgués y cristiano. La disculpa, para tantos como ven simultáneamente ambas situaciones, es que tienen la conciencia acor- ada para el segundo de esos vocablos* —cristianismo—. *Si en el pecho erve un sentimiento claro de qué significa ser cristiano, de a cuánto liga y qué cuesta, desde ese instante se ha abandonado al campo de lo rgués —que es un bien-estar, un usufructo—, para vivir en la zozobra, riesgo del no-tener, del ser-en-los-otros, del desamparo y el «deshonor» gún el mundo. Nada menos que esto significa el ser cristiano. Y ¿qué urgués» es así? Ninguno que lo sea acepta el dilema, ni por lo remoto. uien lo aceptase habría abandonado las filas del ejército burgués para grosar las de los cristianos.*

Yo oigo a menudo, entre burgueses, estas palabras, con referencia a per- nas más modestas, que aspiran a subir o que se desenvuelven en la escala cial con incipiente desahogo: «Ésa, que no es nadie». *«La hicieron el cío»... Y asisto al trato que se da a los sirvientes, a familiares de posi- ón económica menos sólida, a determinados amigos... La «clase», el hielo la insolidaridad, la «casta» o «clase» separa como una cuchilla los espí- us, aunque corpóreamente se cohabite. ¿Qué corta esa cuchilla? La fra- rnidad dimanada de Cristo; divide a las almas. La palabra «vacío», la labra «nadie», son expresivísimas. El genio del lenguaje ha puesto el dedo la llaga. Se trata —es la sociedad burguesa— de raer, de convertir en da a quien no es como nosotros; por lo que deja de ser de los «nuestros»: otra cosa, una cosa... La burguesía cosifica a los seres, convirtiéndolos instrumentos. Pero peor todavía: condena a las almas en un juicio salmado, de especie anticristiana neta.*

Ser cristiano supone ser hermano: unidad en la sangre; real y positi- mente, de sangre común; pero, sobre todo, de condición intrínseca seme- nte. No hay «mío» y tuyo, ni «nosotros» y «vosotros»; menos todavía, llos». El «ello» es palabra descartada en Cristo. Substantivamente, lo jeno» no existe. Lo ajeno es la «nada». Todo «me» es, toca a mi condición aternamente. ¿Qué decide el individuo burgués ante esta personificación *los otros, ante esta asunción de lo que sólo física o corpóreamente no ıe» es? ¿Se inhibe? Algo peor: no contento con permanecer ante ello diferente, le quita el nombre, hace el «vacío» en su torno, borra su per- nalidad, para que resulte «ajeno», anónimo. Todo el espíritu burgués ene dado por ese impulso de convertir en anónimo y ajeno a lo que es rsonal y fraterno.*

Ante lo más alto, con más nombre, se rinde; ante lo débil, humilde, errea por convertirlo en polvo... ¡«Ésa, que no es nadie»!

Tenemos, pues, amigo Aumente, dos planos en los que vivir activamente cristiano: el de la justicia social y el de la «revolución en la fe». ¿Podría ımarse así? ¡Líbreme Dios de fácil demagogia! Pero ha de encenderse sde los cimientos de nuestra fe cristiana. Para ello se precisa de más lor que para una revolución sangrienta, pues se nos exige, personalmente cada uno, coherencia entre las palabras y el obrar, entre el decir y la nducta; eso tan simple. Y no arredrarse de que sea difícil. Lo es; como e cada día, en cada instante, sin paz han de sacarse los colores a la ra a un «cristiano» burgués... Y ello no poniéndolo contra el muro inmi- ricorde a que él, de su parte, nos empuja.

He insistido un día y otro, en estas páginas y viviendo, en la remoción las conciencias, en la libertad personal, en el ser en común... (Si no se libre, no se es solidario. Nuestra libertad da fe de nuestra caridad, y al vés.) Hablé en una carta de «Los dispuestos» (1). *Partir de uno mismo. oda revolución positiva se genera en los cuévanos de las almas solas, a las. Empapemos el ambiente de ejemplos y energía moral. «Revolucione- os» nuestra fe con nuestra conducta: hagamos que la fe case con lo que ıcemos, sentimos y queremos.*

En seguida, conjuntamente, viene su credo «social», del que seguiremos ıblando. Por hoy, baste. Coincidimos prácticamente en todo, estoy seguro. r eso me he consentido estas notas de ahincamiento y redundancia, fiado que algún lector se mueva, ya advertido, propenso, hacia las suyas.

Con amistad,

Juan FERNANDEZ FIGUEROA

(1) Aprovecho para decirle que en Bilbao está naciendo, con ese nombre y "disposición", grupo sumamente serio de personas ligadas por la fraternidad viva, protagonistas de un stianismo real, de raíz...

SOBRE LA BURGUESIA "CRISTIANA"

«No son los que escuchan una ley quienes son justos a los ojos de Dios, sino quienes la ponen en práctica los que serán justificados.» (San Pablo. Romanos II.)

Sería muy importante que, en primer término, fijásemos con toda nitidez algunas ideas; sobre todo, dos tan fundamentales como son las siguientes:

1. Que la nota más característica y propia del cristianismo, en cuanto a su actitud con los demás, es —o debiera ser— la de hacer frente, con una voluntad que necesita ser radical, al *egoísmo* y al *odio* entre los hombres.

2. Que su principal interés por el mundo debiera orientarse en el sentido de que este mundo fuese un *instrumento* mejor, y más eficaz, para la *salvación* del mayor número posible de hombres.

Si esto es así —y no hay nadie, supongo, que se atreva a opinar lo contrario—, se nos impone una serie de obligaciones a las cuales, realmente, estamos haciendo traición. Y ello, porque es manifiesto que existe una subversión de los valores cristianos en manos de un capitalismo y una burguesía que pretenden ser cristianos.

Esta afirmación no es gratuita. Pensemos solamente en cuáles son los valores que definen al espíritu burgués, y veremos entonces cómo el *individualismo*, tan característico de aquél, es profundamente egoísta. Un individualismo que se expresa no solamente en la *libre competencia* para la solución de los problemas económicos, políticos y sociales, sino que también en cualquier orden de la vida preconiza el despliegue al máximo de las posibilidades personales. No olvidemos tampoco que su mundo de valores es fundamentalmente *utilitario* —se ha llegado, incluso, a hablar del *«negocio» de nuestra salvación*, con el propósito evidente de halagar a este espíritu burgués—, y que, por tanto, casi exclusivamente le importa aquello que redunde en beneficio propio, incluyendo por propio también a su familia. Recordemos igualmente que estas clases dominantes burguesas emplean la parte principal de su tiempo en organizar su vida económica y en defender sus privilegios, y que su más importante estímulo —quizá el único— para trabajar y crear no es otro que el acumular *beneficios económicos*. Por otra parte, el gusto típicamente burgués por la «respetabilidad», ¿acaso no es producto de su profundo egoísmo?

En el espíritu, pues, de la burguesía no tiene una fácil acogida la posibilidad de ceder lo más propio de su personalidad en *provecho del prójimo*. No entra tampoco la posibilidad de insertarse en una común tarea, en una organización colectiva que tienda hacia algo mejor para los demás y, mucho menos, en la fidelidad a un deber humano que hay que cumplir.

Y si esto es así, aun es mucho más escandaloso que todavía se clame por la defensa del «espíritu» y por una sociedad cristiana para hacer frente a las conquistas del materialismo dialéctico. Y aun sigue siendo mucho más paradójico que tanto el «espíritu» como la libertad sigan teniendo tan buenos defensores precisamente entre los grupos interesados en mantener su propia situación de privilegio. Queda, pues, la sospecha de que en su estandarte exista no poco de «mentira inconsciente».

Pero es que, también, no deja de ser sospechoso que esta misma burguesía subestime la importancia de los factores económicos cuando, como hemos dicho, son estos factores, precisamente, los que determinan su propio y principal estímulo de lucha. Hay una frase de MARX, muy criticada, en la que afirma que «la situación social determina la conciencia». Y, realmente, para muchas personas es manifiesto que la propia situación social constituye o determina las infraestructuras de su «concepción del mundo», es decir, de la propia manera de pensar y sentir. Pero es que, además —y no creo que ello sea sobreestimar los factores económicos—, a causa de la miseria de la gente, toda riqueza económica confiere siempre un efectivo poder sobre los hombres; lo cual no deja de ser inaceptable. Y, por si fuera poco —y según unas estadísticas publicadas recientemente por la ONU (las recoge «La Presse Medicale» núm. 38, vol. 166, página 868, 1958)—, sólo una cuarta parte de la Humanidad posee una alimentación suficiente; por lo que existen centenares de millones de hombres cuya vida ha de centrarse, exclusivamente, en luchar por no morirse de hambre. No hay, sin embargo, que irse muy lejos para así saberlo: la «Hoja de la Caridad», que, de vez en cuando, publica «A B C», de Madrid —al parecer cobrándola, como buen periódico burgués—, a expensas de la Cáritas Diocesana de Madrid-Alcalá, es un manifiesto ejemplo de los miles de familias españolas que viven en condiciones infrahumanas (1). ¿Acaso, pues, en el hecho de subestimar los factores económicos, no hay, realmente, mucho de egoísmo y bastantes «deseos de dormir tranquilos»? Evidentemente que a nadie, en estas condiciones, hay derecho a hablarle del «espíritu», de la «libertad», de los valores de Occidente y, mucho menos, de una sociedad cristiana. Pero tampoco debiéramos darnos por satisfechos —porque sólo, si, reprimimos así nuestro *sentimiento de culpabilidad*— con una organización de la *Caridad*. Porque con ésta, al fin y al cabo, sólo se alivia transitoriamente la necesidad de unos pocos, y se contribuye, por el contrario, a que persista el mismo estado de cosas. El problema habría que atacarlo en su propia raíz, y ello sólo será posible modificando las bases estructurales de nuestra sociedad, y no, evidentemente, con *donativos*.

Frente a esta situación se está imponiendo ya —necesita imponerse más— una modificación estructural, no sólo de la vivencia del propio yo (egoísmo burgués), sino también, y sobre todo, de nuestra relación con el prójimo. «Por lo tanto —como dice R. GUARDINI («El ocaso de la Edad Moderna», pág. 92)—, en vez de protestar contra la masa que va haciendo su aparición, en nombre de una cultura sustentada por personalidades, sería mejor preguntarse dónde radican los problemas humanos de esta masa.» Y continúa que, entonces, «al renunciar al caudal, rico y libre, de la cultura de la personalidad, se pondrá de relieve con una firmeza espiritual que antes no podía darse, lo que verdaderamente constituye la «persona»: el estar frente a Dios, la dignidad inalienable, la responsabilidad insustituíble» (pág. 93).

Deberíamos, pues, de percatarnos que todo el *espíritu de defensiva* que hoy domina entre nosotros —defensa de Occidente, del mundo libre, de la civilización cristiana—, es, así formulado, un signo de decadencia y envejecimiento. Y si domina es porque todo síntoma de creación y todo impulso hacia adelante ha desaparecido entre nosotros. Al fin y al cabo, toda esta complacencia en nuestros valores, en nosotros mismos, cualquier índole de esteticismo, es decadente, y, por lo tanto, se trata de una actitud que necesita ser abandonada. Nuestra situación, que se convierte en fatalismo a causa de nuestra abstención, solamente podrá transformarse en una promesa alentadora si prestamos una adhesión sin límites a unos proyectos de mejora. Si nuestra afirmación burguesa de que «el mundo es así», «no cambiará ni puede cambiarse» —porque así lo dispuso el Señor—, se enfrenta con ese entusiasmo, verdaderamente admirable, de los marxistas por transformar el mundo, entonces, realmente, nada tenemos que hacer.

Es lamentable, de cualquier modo, que hayan tenido que venir los marxistas a decirnos a nosotros, los cristianos, que es necesaria la solidaridad con los humildes, y que debiera imponerse un nuevo orden social no dominado por factores económicos. Tendríamos que objetarle, sin embargo —y no es poco—, que no es suficiente una organización que sea justa, por muy imprescindible que sea, si no somos también capaces de devolverle al hombre una *razón para vivir y morir;* y si, al mismo tiempo, no mantenemos los derechos inalienables de la «persona» humana. No evitemos, pues, desde el primer momento las dificultades del combate mediante la fácil comodidad de un *anatema*, cuando hay tanto que tenemos que aprender de ellos, aunque también —nadie lo dude— hay tantas cosas que deberíamos de *enseñarles*.

José AUMENTE

(1) A título de ejemplo, cito de la «Hoja de Caridad» núm. 6 («A B C», de Madrid, día 7 diciembre 1958) las siguientes peticiones :

Núm. 125. Donativos para familia con siete hijos, padre peón de albañil. Varios duermen en el suelo húmedo.

Núm. 126. Donativos para familia con cuatro hijos pequeños, viviendo bajo una lona, faltos de todo.

Núm. 128. Donativos para familia con cinco hijos pequeños, viviendo en cueva, con una niña enferma, sin más ingresos que el jornal del padre, peón de albañil.

Núm. 130. Donativos para familia con siete hijos, el mayor de doce años, durmiendo todos en el suelo, bajo un cobertizo. Necesitan de todo. Urge vivienda.

Advertencia.—Todas las peticiones publicadas corresponden a necesidades cuya certeza consta a los párrocos respectivos.

Hablo de Luis Goytisolo



CENA PREMIO «BIBLIOTECA BREVE» 1958.—En el centro, Carlos Barral. A su derecha, Luis Goytisolo, José Luis Cano, Antonio Vilanova, Víctor Seix, Dámaso Santos y Juan Petit (de espaldas). A su izquierda, Fernández Figueroa, Enrique Sordo, Jaime Salinas, Jaime Gil de Viedma, Castellet y J. M.ª Valverde (de espaldas). Advierta el lector que alguno de los comensales no aparece en la fotografía, por causa de su situación en la mesa.

Goytisolo cuenta veintitrés años. Casi da grima... Ha escrito un libro sobrio, intenso; una novela veraz y real. ¿Cómo, con tan escaso bagaje de vida, con un equipaje de experiencia corto, por fuerza insuficiente? Arriesgamos el juicio: «Las afueras», su libro, es de los más claros, de los más limpios: de los «honrados» escritos en estos veinte años de postguerra española. ¡Apenas la edad del autor!

El caso se presta a reflexión. En abril de 1939, Luis Goytisolo tenía cuatro años. Hoy saca a luz un libro austero, compuesto con maña técnica, pero, además, que es lo importante, pleno de vida y casi pleno de experiencia humana. De aquí, de sus manos, de su conciencia brotarán obras cuajadas, pertinaces. Puede asegurarse el augurio.

Luis Goytisolo es el hermano menor de una familia de escritores. En «Indice», el lector conoce a Juan, también novelista, y tiene referencia de José Agustín, poeta. A los hermanos no les gusta ser mencionados juntos en las referencias de Prensa, o en escritos. Cada cual quiere ser inconfundiblemente el que es. Y tienen razón. Pero, cúrense de tal resquemor. Después de este libro de Luis, ya cada uno es, por su nombre, quien es.

«LAS AFUERAS» ESTA EDITADO por Seix y Barral en su bella colección «Biblioteca breve». Le ha sido adjudicado el premio de esta Editorial recientemente creado; dentro de la Colección, que comenzó a numerarse en el 100, le corresponde el 132. (El empeño de «Biblioteca breve» merece plácemes, a causa de los títulos que ofreció en corto tiempo y de la orientación general que la preside. Son libros manejables, con fotografías en la portada. Su «carácter» y su línea de pensamiento están logrados desde apenas iniciarse.)

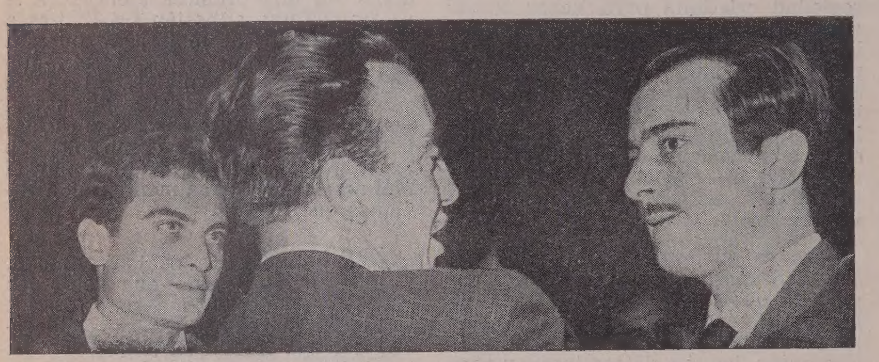
El estilo de Luis Goytisolo es limpio. Ha renunciado al énfasis —dato notable. Los jóvenes tienden inevitablemente a componer el gesto, engolar la figura; en el caso del escritor, su palabra.

La atmósfera de la novela es confortante, a la vez que intensa. Como en un crescendo, desde la suavidad, el tono, el clima van ganando vibración, tibieza. Pero el lenguaje sigue impasible y «objetivo». Se trata de una objetividad legal, no artificiosa: la que consiste en que el autor mantenga la cabeza fría, con independencia de encender a los personajes en su aventura...

El solaz o regusto del autor, en tanto escribe, se limitan a describir con morosidad algunos paisajes, ciertos detalles del contorno. Y ello lo hace con llaneza, sin forzamiento: se ve que le entran por los ojos. La pupila de Luis Goytisolo es muy perspicaz. Nos parece advertir en ella cierta avidez, un como «gozo de la vista», sin demasía... El autor controla perfectamente su tacto visual. En este libro —lo reiteramos por estimarlo notable— están «contadas» las personas, los sucesos y la experiencia de los sentidos con sobriedad y tersa palabra clara. Un vaho de sincera vida leve se desprende del texto. Cuando Luis Goytisolo acendre su propia imagen del mundo, *personifique* su dolor y el dolor que ve en los demás, el que su persona refleja, se habrá convertido en uno de nuestros escritores de cepa, hondo y auténtico. Ahora está en cierne, y ya lo es. Su libro es el de una conciencia seria.

Felicitamos a «Biblioteca breve» por este premio, y al autor por haberlo ganado. Su novela encierra, en cuanto al modo de estar pensada y escrita, *algunas particularidades* —nos suena mal la palabra «novedad»—. Para que el lector de INDICE conozca, según el propio Goytisolo, *en qué consisten* tales «novedades», le dejamos a él la palabra. A continuación va su respuesta, ceñida a esta inicial curiosidad o pregunta. Y le añadimos otra, muy precisa: *Cuando tengas cumplidos otros veinte años, ¿verás España como ahora? ¿Cómo la imaginas?* En el plano de las ideas y la vida intelectual, me refiero.

F. F.



Luis y José Agustín Goytisolo con F. F.

Respuestas

REALMENTE, me parece más correcto, en el caso de «LAS AFUERAS», hablar de «particularidades» que de «novedad». Novedad lo es para mí, por ejemplo, el «Ulisses», de Joyce, o, en categoría mucho menor, la obra de Robbe-Grillet. Novelas que pueden interesar, pero difícilmente gustar; que ni por un momento pueden ser clasificadas, situadas dentro de tal o cual línea.

El caso de «LAS AFUERAS» es, creo yo, distinto. Se podrá decir de ella que, según la concepción de novela más en boga hoy día, no tiene propiamente tal carácter. Y esto es cierto. Pero también es cierto que dicha concepción no se impuso hasta hace relativamente poco tiempo, y que, por tanto, no hay motivo para otorgarle un valor absoluto, atemporal. Se formó a últimos del siglo XIX, y a ella escapan, pongamos por caso, «Don Quijote» o «La Cartuja de Parma», obras en las que a casi cada capítulo corresponde una aventura, un argumento. Ejemplo más reciente lo tenemos en «Tortilla Flat», de Steinbeck.

A partir del último tercio del siglo XIX, en cambio, la novela experimenta una fuerte transformación estructural. Se cierra, se cohesiona, desarrollándose al ritmo de una trama cuidadosamente construida. Pero ya entre los pioneros de esta nueva concepción encontramos el arranque de una línea novelística que, implícitamente, representa su negación y tiende a destruirla. Me refiero a Tolstoi y a Balzac, a obras como «Los Buddenbroock», «En busca del tiempo perdido», «La condición humana» o la trilogía «U.S.A.», de Dos Passos. Es la línea de la novela colectiva, de la novela retablo, que tiende a abrirse en un vasto panorama. A ella pertenecen, para citar ejemplos que nos sean más próximos, «El Jarama», «Duelo en el Paraíso», «Entre visillos», «Los bravos», «Central Eléctrica», etc. Pues bien, pienso que «LAS AFUERAS» puede considerarse perfectamente dentro de esta línea, aunque obedezca, lo repito, a una concepción distinta.

Si mi idea hubiera sido escribir una novela-documento, con toda seguridad me hubiera servido, por ejemplo, un procedimiento narrativo similar al que utiliza Dos Passos. Pero aquí no se trata de un documento. Era imprescindible encontrar una forma de expresión distinta, concebir un procedimiento adecuado. No era, pues, simplemente, cuestión de dar con la técnica: era cuestión de concepto.

Desde luego, imaginaba las críticas, no ya a que me exponía, sino que me aguardaban: «todo eso está muy bien, pero «LAS AFUERAS», ¿es propiamente una novela?». Y poco me hubiera costado cubrirme entrelazando al modo tradicional los diversos relatos. Fulanito, del capítulo primero, y Menganito, d capítulo cuarto, podrían ser primos, y a nadie le hubiera extrañado que tal cual fueran viejos compañeros de caza. Y todos contentos. Pero no se trata de esto. La trama general debía desarrollarse, precisamente, de forma fra mentaria, yuxtapuesta. De ahí que su carácter de novela tuviera que resid no tanto en sí misma como en la huella que al cabo de su lectura hubie dejado en la mente del lector. En «LAS AFUERAS», cada capítulo constitu un relato que puede ser leído independientemente; pero los siete relatos fo man un conjunto —o al menos se pretendía que lo formasen—, un todo cu litativamente distinto a la suma de sus partes. Tomemos por ejemplo cier número de células organizadas según determinada estructura. ¿Las llamar mos «agrupación de células» o simplemente «tejido»? para mí, la cuesti es ésta.

Por otro lado, aislemos en «Guerra y Paz» la historia de Pedro Bezukho o la del príncipe Andrés, o la de Natacha, y tendremos tres excelentes novel cortas. De ahí que cuando apareció fuese considerada como un manojo de hi torias sin hilación. Lo mismo —o más— podríamos decir de la trilogía «U.S.A por no hablar ya de «Las palmeras salvajes».

EN cuanto a la segunda pregunta, la verdad es que no soy ducho en aug rios ni puedo imaginar cómo será España dentro de veinte años. De t das maneras, me parece obvio que la veré diferente, puesto que será diferen Por lo que respecta a la calidad de su vida intelectual, también me pare obvio que todo dependerá de que hayamos conseguido o no mantener nuest obra al nivel requerido por el tiempo en que vivimos.

"LAS AFUERAS"

Más tarde, cuando el sol ya declinaba, bajó al pueblo. Compró tabaco y, al pasar por Correos, preguntó si había alguna carta a su nombre. Le atendió una chica de cara gorda y pálida, como de monja. «No, señor», le dijo. Parecía muy azorada.

Luego paseó hacia las afueras, hasta el lugar en donde la carretera que conducía al pueblo se desviaba de la principal. Allí tomó asiento sobre una piedra, al otro lado de la cuneta, en un campo sembrado de algarrobos. El tráfico era muy reducido: algún camión, alguna moto, algún viejo automóvil. En cambio, según anochecía, creció el número de ciclistas —jornaleros, leñadores, albañiles—, de campesinos a pie, hombres y mujeres cargados con sus cestos, sus sacos, sus azadas; gente que volvía del trabajo. Los ciclistas llegaban en grupos, pedaleando despacio, gritándose cosas por encima del hombro. También pasaban carros tirados por caballos de andar cansino, sonando claramente, como en una calle vacía, aislado en el crepúsculo su traqueteo acompasado, uno tras otro, todos hacia el pueblo, en donde ya se encendían las primeras ces.

Era a estas horas cuando el Café Mod no empezaba a llenarse. Víctor se paró la entrada entornando los párpados, ceg por la luz blanca que caía de los altos chos. La sala estaba llena de humo, y voces se mezclaban con el chocar de piezas de dominó contra los veladores. R estaba donde siempre, los brazos abie sobre el mostrador, las mandíbulas apr das, dominando el local como desde tribuna. Un chico pálido y con granos at día las mesas.

—Un café —dijo Víctor en tono ale frotándose las manos como si tuviese f

Algo más allá, recostando la espalda el mostrador, un campesino miraba la con ojos perezosos; tenía un vaso en mano, y entre los labios, una colilla vacía, simple envoltura de papel seco y negrecido. Víctor se le acercó.

—Adrián —dijo—. ¿No eres tú Adri

El otro le miró socarronamente, sin a tar la colilla de la boca.

—Sí, hombre —dijo.

Se estrecharon las manos sonrien «¡Cuánto tiempo! —decía Víctor— acuerdas?» Adrián afirmaba con la cab

POLITICA

Preguntas a

FRAGA IRIBARNE

Manuel Fraga Iribarne, catedrático de Derecho Político en la Universidad de Madrid, es un hombre relevante, que se ha abierto paso con rapidez notable en la vida pública española, y, antes, en la universitaria. Muy joven fué profesor, casi siendo alumno... Le distingue una complexión física robusta, que se traduce en resistencia al esfuerzo y la fatiga mentales. Trabaja incansablemente, lee, escribe. ¿Cómo roba tiempo al tiempo? Siempre nos ha sorprendido.

Pero esto es poco —el que sea una fuente de energía—; lo encomiable en Fraga es que tenga tiempo también para vivir la realidad de su tiempo. Su juventud le alía con el mañana. Previamente, él acomodó su espíritu al futuro... Y esto lo ha logrado con realismo: viviendo el hoy con responsabilidad, «despreocupado» de lo que mañana suceda. Lo cual quiere decir, es claro, que su «despreocuparse» es un ocuparse en el futuro real y viviente, no en el «teórico», que ciertas tertulias coligen o auguran.

Como el haber intelectual, universitario de Fraga, tiene una dimensión política, vamos a formularle unas preguntas. Helas aquí:



1. Según tu experiencia personal, ¿cuáles son los pasos que llevan al intelectual a ocuparse de los asuntos públicos?, en sentido político estricto. ¿Y qué razones éticas, o de índole intelectual estricta —si la hubiere— aconsejan dar esos pasos?

Yo creo que el llamado «intelectual» es un hombre como los demás, con su peculiar coeficiente de especialización. Tanto como cualquier otro ciudadano, ha de interesarse por la cosa pública. Lo que no puede es aspirar a convertirse en «mandarín», o sea a creer que por el solo hecho de **saber** tiene derecho a **mandar**. Ha de reconocer la específica naturaleza de la acción política, y sus condicionamientos, y la imposibilidad de realizar en ella planes abstractos. Esto supuesto, hay intelectuales de muchas clases. No es el mismo el caso de un geómetra o un biólogo, que el de un hombre dedicado al Derecho o a la Sociología. Pero, en general, quien no entienda la enseñanza superior como una especial vocación de ser **dirigente**, de un modo u otro, revela que algo falla en él, o en su sistema de enseñanza.

2. Una vez el hombre de «cátedra», el profesor sumergido en la política, ¿qué límites debe respetar para no involucrar una actividad con la otra, en detrimento de ambas? Caso de que ambas actividades no sean subsidiarias una de otra, complementarias...

No creo que haya una respuesta absoluta a esa pregunta, por lo ya expuesto. Una Cátedra de Geometría está desimplicada de la acción política de su titular; muy distinto es el caso de una Cátedra de Economía o de Filosofía moral. En estos últimos casos, a mi modo de ver, se dan dos planos: el de los principios y los valores, en los cuales sería inconcebible que no hubiera plena unidad entre el pensamiento y la acción; el de la acción diaria y menor, que debe mantener total independencia en una y otra dirección. Desde luego, en la Cátedra se debe mantener plena independencia, aun respecto de la propia acción; y si ello no fuere posible, dejarla o suspender su ejercicio.

3. ¿El plano de servicio del intelectual a su pueblo no es más hondo, menos perentorio que el del político?

Son planos distintos. La circunstancia, el momento, dirán a la conciencia de cada uno qué es lo más perentorio, o en qué cree poder servir mejor. Yo, por mi parte, creo que vivimos en una era de **primacía de lo político.**

4. Ahora, una pregunta «circunstancial»: ¿Hemos de aceptar el tópico de que España camina —en el orden ideológico o político— con cincuenta años de retraso respecto de Europa? En otras palabras: ¿nuestro país ha de agotar, per se, las experiencias europeas de la «revolución técnica», el «capitalismo de industria», etc.?

No creo en ningún esquema de tipo lineal. Los acontecimientos históricos no se repiten necesariamente en todos los países; hay procesos de **aceleración** histórica; y, finalmente, la experiencia de lo ocurrido en otro lugar permite al hombre torcer el curso de los sucesos. Creo, sobre todo, en esto último: un plan adecuado permite ganar tiempo y evitar fracasos ya conocidos.

5. ¿Es cierto, como decía Burke, que «la mayoría de la gente —en nuestro caso, los españoles— lleva veinte años de retraso en sus ideas políticas»? ¿Cómo esto es verdad, a qué capas sociales afecta; en qué sentido un tan radical juicio puede estimarse verdadero? Pues, por otra parte, la política se hace para las gentes de cada tiempo, en el plazo que se vive; no pensando en los veinte años subsiguientes.

Yo he citado hace unos días esa frase de Burke, y aún la he agravado, porque el tiempo corre hoy más de prisa. Lo que quería decir Burke es que, con frecuencia, **hechos nuevos** no encuentran **ideas nuevas**, porque siempre es más cómodo aferrarse al tópico. Si el grupo que dirige logra liberarse de esta servidumbre, estaremos en un momento políticamente creador; si no, en una época de estancamiento.

Por lo tanto, en la frase de Burke, y en su recuerdo, no debe verse tanto la comprobación de un hecho como un llamamiento a la vigilancia contra un peligro permanente, y más aún en un período de cambios revolucionarios como el nuestro.

6. Siendo así, ¿cuál va a ser ideológicamente el mundo de pasados veinte años? ¿Puedes augurar su configuración, su textura de ánimo, su «inclinación» política?

El político debe **saber para prever, y prever para proveer**, como decía Saint-Simon. Ahora bien, nada hay más difícil en la práctica. Yo creo que las tendencias de los próximos años van hacia la configuración de una sociedad industrial y tecnológica; con una mayor nivelación de oportunidades, no sólo de clase a clase, sino de país a país; con estructuras políticas vigorosas, para sociedades más grandes y más complicadas. Las líneas de detalles son mucho más borrosas e imprecisas; permítaseme remitirme a la segunda edición de mi libro «La Crisis del Estado», aparecida hace unos meses.

7. ¿Qué papel estimas reservado a España en ese momento? ¿Seguiremos siendo «piedra de escándalo», o habremos entrado en la corriente de anhelos y hábitos común?...

España tiene una fuerte personalidad, y esperemos que no la pierda en la tendencia actual a la uniformidad internacional. Por lo demás, vistos a la escala mundial (y no simplemente a la de ciertos países del Occidente europeo), su problema es menos singular de lo que se cree. A esa escala, tampoco se ve claro que haya una muy precisa comunidad de anhelos... Lo que sí creo es que cada país tiene que salvarse a sí mismo, en cualquier supuesto; y que el ingreso en comunidades más amplias (económicas, culturales, militares, etc.) sólo tiene sentido después de haber puesto la propia casa en orden.

8. Para ese mundo inminente, la prevalencia social, el peso público ¿habrá inclinado la balanza de parte de los intelectuales «puros» —no políticos sensu stricto— o de parte de los «comprometidos», los «embarcados»?...

Yo creo que en esa sociedad cada vez más integrada que viene, todo ha de tener una función social. Ninguna más respetable que la independencia intelectual, pero precisamente entendida como función y dentro de un orden. Decididamente, no creo que, en la gran sociedad de nuestro tiempo, queden muchos solares libres para edificar «torres de marfil».

Y a éste —dijo agarrando a otro por el brazo—, ¿no le conoce?» «¡Pero si es el hermano de la Teresina!» —dijo Víctor—. Se acercaron dos más a saludarle, y Víctor también acertó a reconocerlos, y rieron. «Tú eres el Becada; tú eres Mario» —decía Víctor—. Aparecieron otros amigos; a cada momento entraba gente nueva. «Caray» —decían—. Se fueron todos a una mesa donde aún había algunos más jugando al subastado.

—Yo invito —dijo Víctor al chico de los granos.

Juntaron varios veladores. Los de otras mesas les miraban: los viejos sentados al fondo, chicos jóvenes, obreros, murcianos pequeños y listos.

—¿Qué, Fredo —dijo Víctor—, ya no te acordabas de mí?

El otro rió.

—¡Oh!, ya lo creo. Era usted quien no se acordaba de nosotros.

—De manera que ha venido a pasar unos días a La Mata, ¿eh? —le preguntaron.

—Eso es; me estoy tomando unas pequeñas vacaciones.

Alguien dijo:

—¿Qué quiere decir esto de vacaciones?

Todos rieron. «¡Ay, Caray!» —decían—. Víctor les preguntó por Ciriac.

—¿Cómo fué aquello? —dijo.

Guiñaron el ojo, movieron las cabezas.

—Huy, ese... Ya estaba muy tocado por la Guardia Civil.

—Pero, ¿cómo fué?

—Hubo una denuncia. No se sabe de quién. Hoy día...

Todos callaron mientras el chico servía las copas. Después, alguien preguntó a Víctor por su mujer.

—¿Y su señora?

—Bien; muy bien, gracias. Pero y vosotros, ¿qué contáis? ¿Cómo va la vida?

—Como siempre; ya puede usted ver —dijeron.

—Vamos tirando.

—Nos defendemos.

—¿Y tú, Adrián? Ya veo que sigues tan callado como antes... ¿Qué hay de nuevo, eh?

Le dió una palmada en la rodilla.

—Pues mire: estoy casado, tengo dos críos y, en fin, nada de particular.

—¿Y el trabajo?

—¡Ah! —dijo Fredo—, de esto lo que queremos; todo queda para nosotros. Lo único que repartimos son las cosechas.

Volvieron a reír. Después hubo silencio. Se revolvieron en las sillas. «¡Ay, caray!» —dijo alguien.

—¡Cómo nos habíamos divertido! —dijo Víctor—. En todo el día no hacíamos más que jugar.

Los otros movieron las cabezas.

—Eramos niños.

—Uno ya no vuelve a pasar años mejores que los de cuando era niño.

—Y lo curioso es que cuando uno es niño no tiene otro deseo que dejar de serlo.

—Han pasado tantos años...

—Cerca de treinta.

—Los años pasan de prisa, se te escapan.

—No te das cuenta, y ya estás casado y con hijos.

Adrián estiró la boca como en una sonrisa.

—Pronto empezarán a cedernos los asientos —dijo—. Nos cederán los asientos, y los jóvenes nos llamarán abuelo.

Víctor miró sus caras secas, las profundas arrugas de la piel, que, en torno a los ojos, aparecía cuarteada por infinitas fisuras, como las del barro al cuajar.

—Sin embargo, estamos casi todos —dijo.

—Sí, casi todos.

—¿Y Julio? —preguntó entonces Víctor—. Este sí que era un tipo listo. ¿Qué hace ahora?

Les miró, uno por uno.

—¿Y Julio?

—Murió —dijeron— en el frente del Ebro.

Luis GOYTISOLO

EL "QUID" O LA CAZA DEL UNICORNIO

Por ALVARO FERNANDEZ SUAREZ

Ya que—con perdón—somos personas decentes, quizá porque uno no sirva para otra cosa, como dijo el gitano, hemos de confesar nuestras dudas, errores e ignorancias.

Así: ¿no nos habremos dejado llevar, con demasiado ímpetu, metidos en los comunes bretes del lenguaje, cuando hablamos de un «quid» de España? Porque: ¿qué es un «quid»? Exactamente, no lo sabemos. Y aproximadamente, tampoco, aunque creamos saberlo. Hay, sí—decimos que hay—un «quid», por ejemplo, en un poema, en un cuadro, en el vestido de una dama cortado y ejecutado con fortuna, en la gracia particular de una persona. ¿Y qué es? Analíticamente, nada. Cuando se aplica el análisis al objeto que reputamos aureolado por el «quid», lo que nos entrega, como residuo final, es el vacío en medio de una serie de elementos discernibles, no todos materiales, sin embargo (no se vaya a creer): además de la materia, vemos colores y oímos sonidos y apreciamos movimientos y, reflexionando, descubrimos que entra en la formación del «quid» la vivencia pasada, el recuerdo de situaciones anteriores que hemos vivido, aunque muy a menudo no tengamos conciencia de esta alusión insidiosa y mágica... En fin, el objeto que tiene «quid» es un complejo muy rico en factores que da una resultante fuera de sí mismo, claro



está, una resultante «subjetiva», en el contemplador. Esto puede significar que el «quid» no tiene entidad objetiva alguna (¿pero, físicamente considerado, qué hay que sea objetivamente algo a no ser el magma primordial, la materia informe y sus reiteraciones, sus movimientos, precisamente rítmicos...?) Sin embargo, es el caso que no sólo yo veo o siento el «quid» en ciertos objetos, sino que pueden compartir conmigo esta percepción otros hombres, presentes y reales, y también—no se olvide—hombres futuros y posibles. Según esto el «quid» es algo, objetivamente, aunque sólo con relación al hombre.

En fin: no sabemos. Quizá, después de todo, haya un «quid» hispánico (y francés, alemán, británico, ruso, chileno...) De cualquier modo, se nos permitirá buscar el «quid» de España lentamente, pues la cosa buscada quizá valga un largo y paciente camino. De antemano teníamos que sospechar que el «quid»—si es que existe: ¡ésta es otra!—será preciso rondarlo una y otra noche, acecharlo desde la oscuridad, cernerse sobre él silenciosamente para sorprenderlo. Dudamos que se nos entregue si lo acometemos de frente y con ruido. ¿Y no resultará que, después de haberlo atrapado, cuando abramos el puño, en la fría destemplanza del amanecer, nos hayamos equivocado de presa... o que, dentro de la mano, no hay nada? Todo puede ocurrir cuando uno sale a la caza del unicornio.

Como la cetrería del unicornio es de las que llevan lejos (y hasta nos tememos que, de vuelta, cansados, sólo traigamos el vislumbre de la fabulosa bestia, vista entre dos luces, tras mucho caminar), hemos de entretener el camino con otros ejercicios menos azarosos.

* * *

¿Qué pasaría si nos dedicásemos a buscar el «quid», no en un objeto incierto, como lo es una comunidad humana, una nación, un pueblo o un ejemplar prototípico de gentes, sino en un ser concreto y real, en una persona viviente? Pongamos—para amenizar la cuestión—que nuestro objeto sea aquella muchacha, precisamente aquella muchacha encantadora. Por ser encantadora, su «quid» se nos presenta de golpe, se nos impone con evidencia, pero también se desvanece porque no podemos estabilizarlo intelectualmente, sabiendo en qué consiste, de qué depende. Si lo supiéramos, conseguiríamos apoderarnos del «quid» de la muchacha, poseerlo de cierto modo. Por eso nos metemos en la tarea de analizar nuestro objeto, para aislar y descubrir al «quid» (quizá para destruirlo, pues hay cosas—llamémoslas así—que se destruyen al ser sometidas a análisis, dado que consisten justamente en síntesis). Por de pronto, vemos el bulto, el cuerpo y la fisonomía de la muchacha y algún rasgo separado que tal vez fije nuestra atención y nos fascine (el amor puede empezar por un rizo o un escorzo o el sonido de una voz y acabar allí mismo). Estos elementos, digamos, «naturales» (aunque, por cierto, no lo son del todo), más exactamente, inmediatos, se nos ofrecen como hechos primarios, dados ahí, que no necesitan explicación. Pero sigamos observando a nuestra muchacha. Ahora hablamos con ella. Responde de determinada manera y despliega, en fin, una conducta exterior que hace referencia a su interioridad psíquica, a su alma. Y esta expresión de nuestro objeto nos intriga, al revés que los otros datos inmediatos que no eran un problema para nosotros. Las manifestaciones materiales y mudas de un ser humano pueden ser problema, desde luego, pero no son un problema planteado a manera de enigma, de acertijo, como lo son las expresiones alusivas a la interioridad del sujeto, en cuanto espíritu, conciencia, alma o como quiera decirse, que nos intrigan en dos sentidos: queremos saber en qué medida se corresponden, efectivamente, tales exteriorizaciones—palabras, ademanes, gestos—, con la interioridad de la persona (decimos «persona» porque el animal, aunque con un psiquismo también, y quizá enigmático, hasta cierto punto, nunca lo es del mismo modo), pues podemos ser engañados; y queremos saber, también, a veces, el porqué de este modo de ser, de este modo de sentir y de producirse. A estas cautelas y a estos enigmas es preciso añadir otra cosa más: la desconfianza, no ya respecto al engaño en sí, sino respecto a la duración y consistencia de los estados anímicos del sujeto, incluso cuando nos son conocidos y no nos parecen dudosos. Sabemos ya—es un suponer—cómo siente y piensa la persona que está frente a nosotros y, en cierto modo, contra nosotros; pero ignoramos qué consistencia tiene su pensar y su sentir. Nos inquieta la idea de que puede cambiar de pronto, y el cambio puede dañarnos bruscamente, apuñalarnos como una traición. Por eso reprochamos al otro, a la otra, sus variaciones de sentimiento y de pensar, sus cambios, como si fuesen una transgresión moral, y la posibilidad del cambio nos angustia. De ahí que las relaciones entre enamorados sean una constante vacilación, una incertidumbre recelosa: «¿Me quieres? ¿No me quieres? Sí, me quieres. No, no me quieres». Es la pesadilla, la lucha estéril de la afectividad, es el mundo turbio, la maraña extenuante, el laberinto vegetal de los sentimientos que no conduce a ninguna parte. Los amantes y los cortesanos habitan ese infierno, que es un infierno, aunque para unos sea más llevadero que para otros, y ofrezca compensaciones mayores, según parece. También la vida de los cortesanos es así, como la de los enamorados inseguros, la vida de todo aquel que depende de la afectividad y la buena disposición de otro ser humano. Un horror. Una tensión constante, un análisis bizantino y penoso de palabras, miradas, alusiones, y un temer siempre, un temor en el que acaba finalmente por imponerse el odio sobre cualquier otra pasión. El mundo de lo mental, el mundo humano por excelencia, el del alma, para decirlo de un modo breve, es un mundo cambiante, infiel a sí mismo, que no nos ofrece nunca la honrada estabilidad de las cosas. Las cosas, en fin, las criaturas desalmadas, son de una honradez irreprochable. Claro que, también, son de una honradez implacable, pues no conocen a nadie, no aman ni odian. Pero uno se puede fiar de ellas. Las almas, por el contrario, son turbias, inseguras, nubes en movimiento, formas monstruosas o angélicas que se retuercen, se desvanecen, se suceden, en un cielo al que no tenemos acceso. A cambio de eso, el alma y el corazón nos prometen la intencionalidad benévola, el amor, la excepción buena (la naturaleza no concede excepciones) y, en fin, lo que nos hace vivir como hombres. Pero quisiéramos que las almas fuesen, a un tiempo, duras y firmes como las piedras, y envolventes, cálidas, suaves, como el cuerpo de una mujer. Aspiramos, en los demás, a todas las posibilidades de la libertad y a todas las ventajas de la necesidad. En la libertad—esa loca, inquietante, manida de la perversidad (y de la santidad)—no podemos tener confianza. Es preciso arbitrar algo que nos permita fiarnos de ella. Y el caso es que, hasta cierto punto, ese algo existe o se da realmente. Se da, desde luego, en el psiquismo de los animales, estrechamente regido por el instinto y, en su caso, fijado por el adiestramiento (por eso es estable la doma de las fieras). Se da en el psiquismo humano más dependiente del instinto, precisamente (así, se puede confiar en que la gran mayoría de los hombres respondan tal como se ha previsto, a los estímulos del miedo, del dolor, del hambre y, por ejemplo, nos obedezcan, se sometan, cooperen o—esto con menos seguridad—se rebelen). También se puede tener confianza en la rutina. La rutina es el cemento social, la verdadera y más profunda explicación del funcionamiento de la comunidad en cuanto máquina (de ahí que las estructuras sociales se sostengan aun en trances gravísimos y la máquina funcione, y, también, a eso se debe que procesos muy complicados de la vida moderna, y muy ajustados, marchen correctamente aun cuando estén en manos estúpidas).

Pero, en un plano de psiquismo superior humano, hay, además, otros factores de estabilidad anímica, otra garantía de reiteración en la conducta, que son las *fijaciones*. El hombre es libre, claro, «aunque no quiera»—añadiría Sartre—pero es también un autómata que obedece, a cada instante, en la mayor zona de su campo de conducta, a verdaderos *automatismos de reacción*, debidos a las respuestas del instinto, a las

rutinas, a las *fijaciones*. Por eso la condu
ta humana es previsible cuando menos
la escala de los grandes números, y aqu
matemático alemán de fines del siglo pa
do pudo escandalizar con su cálculo q
anticipaba el número de soldados prus
nos que morirían en tal año víctimas
las coces de los caballos. Y a quienes
daban de su descubrimiento, base de la
tadística social, pudo responderles: «De
misma manera podría prever el número
caballos que morirán víctimas de las co
de los soldados prusianos».

¿Qué son las *fijaciones?*

Se nos ocurre llamar *fijaciones* (y hem
de pedir perdón por este abuso debido
nuestro insuficiente saber, a nuestra ig
rancia de otros vocablos mejores y, p
bablemente, ya creados), a las estructu
mentales que encontramos en los indi
duos de cualquier medio social, dotadas
gran estabilidad, generalmente secular, p
aparecen como estados afectivos perman
tes y estados ideológicos o de juicio ta
bién permanentes y deciden el pensar y
obrar secundarios del sujeto, de un m
hasta cierto punto automático, en vir
de reacciones prácticamente predetermi
das, aunque sean objeto de abundante
liberación.

Creencias, odios, amores, y también id
sobre el modo de hacer, juicios de va
sobre cualquier cosa o actitud, son ma
ria de las *fijaciones*. No es preciso que
trate de posiciones trascendentales ni m
cho menos, pues a menudo las *fijacio*
van desde la fe religiosa hasta el lín
de las rutinas. Sin embargo, no deben
confundidas con las rutinas, ni tamp
con los prejuicios ni con los esquemas
telectuales. Las rutinas no trascienden
orden material, quiere decirse que con
ten en un mero hacer mecánico, con n
elemental apoyo teórico; en cambio,
fijaciones se refieren o pueden referirse
campo de lo que se llama «concepción
mundo», a la política, a la ética, y es
apoyadas por un aparato teórico, una
tificación metafísica, histórica o mítica.
prejuicios pueden confundirse con las *f*
ciones y son, efectivamente, fijaciones
nores (en cuanto pueden ser removidos
el razonamiento y las fijaciones no).
esquemas son meras estructuras de pr
dencia lógica, adquiridas por el individ
sea por vía docente o por sí mismo y,
tanto, al alcance de una acción razonad

Está dicho, pues, que las *fijaciones*
pueden ser removidas por el mero raz
miento, ni siquiera por obra de una ex
riencia adversa de corta duración, a me
que sea catastrófica. Esto hace pensar
detrás de las *fijaciones* debe haber
cosa, algún soporte psicológico, con
inconsciente, de donde reciben las *fija*
nes su fuerza y su estabilidad. Quizá
psicólogo descubra en algunas fijacio
un origen neurótico. Admitimos que
de haber *fijaciones* de procedencia ne
tica, pero esto no significa que lo sean
das, ni mucho menos. Por tanto, cons
radas las *fijaciones*, tal como nosotros
consideramos, en cuanto especies cult
les, no hay por qué atribuirles sisten
camente un carácter neurótico. En el pl
que a nosotros nos compete, las *fijacio*
aparecen como estructuras mentales de
integral, queremos decir, no formadas
el juicio solamente sino por un comp
de juicio y afectividad e instinto.

* * *

Hasta aquí hemos hablado de *fijacio*
en forma tal que parecerían ser estruct
mentales del individuo, aunque ya ap
ció en nuestras reflexiones el elemento
cial. Trataremos de poner las cosas en
ro: ante todo, es evidente que las *fija*
nes siempre residen, a la postre, en
mente concreta y real, la mente de un
humano, un individuo, muchos individ
Pero las *fijaciones* son siempre sociales
un sentido: en el sentido de que,
nuestro objeto, una estructura muy esta
encontrada en un individuo o en varios.
trascendencia social, no sería una *fijac*
Por lo demás, no hay miedo a encontrar
tos monstruos. El hombre, en general, t
muy poco «suyo». Todo lo suyo es con
desde el modo de hablar, al de saludar
de pensar... Los bretes sociales nos lo
todo y no nos permiten grandes origi
dades. La originalidad causa siempre ci
asombro y así hablamos de «excéntric
«chiflados», «maníacos»... Las mutacio
en lo social como en la biología, son
siempre un fracaso y el organismo gra
—la especie, la sociedad—desconfía de
aventureros que traen algo nuevo.

Los héroes pueden inventar nuevos v
res e imponerlos. Pero estos valores no

rán *fijaciones* hasta que la sociedad los incorpore y los convierta en *automatismos de reacción*. Por tanto, es el factor social el que pone en la *fijación* su característica distintiva: el rasgo de la durabilidad. La condición del héroe es vivir en punta, habitar la soledad de la vanguardia y su destino sería mucho más solitario y también inocuo si no fuese porque el héroe reformador (que tiene éxito) se apoya en *fijaciones* anteriores para imponer la propia y para destruir las que le estorban.

Una densísima trama de mecanismos sociales (familia, Iglesia, escuela, juegos infantiles, impregnación ambiental) asegura la transmisión de las *fijaciones* por herencia.

Si esto es así, nada tiene de misterioso que haya *fijaciones* atribuídas a una entidad social, en suma, características, modos de reaccionar de un grupo. El individuo no puede tener una *fijación* verdaderamente propia, aunque no sea exclusiva. Puede tener, ciertamente, una personalidad, y tiene una personalidad, puesto que distinguimos a unos individuos de otros. La personalidad, más o menos acusada, es lo peculiar de cada individuo. Pero las piezas de que está hecha la personalidad, los elementos de cuya síntesis resulta la personalidad, son, suelen ser, tienen que ser, comunes, y por consiguiente las *fijaciones* son compartidas, bienes sociales. De ahí que nos sorprenda tanto una peculiaridad, cualquier rasgo individual extraordinario. No abundan. Nosotros podremos componer nuestro propio poema, pero las palabras son las mismas que usa todo el mundo. Así, los elementos de que está formada nuestra personalidad son los elementos de uso general.

En este sentido puede hablarse de *fijaciones* sociales, propias o características de un grupo humano. Esto no significa que el grupo, la sociedad, la nación, el pueblo (cualquiera que sea la palabra usada para designar la entidad social) tenga cualquier clase de sustantividad real. No es preciso acudir a esa sustantividad, a la atribución de algo parecido a un alma colectiva o cosa semejante, para explicar las *fijaciones* colectivas y la misma persona colectiva.

Esto nos lleva a plantearnos la cuestión de quién es el sujeto de las *fijaciones* llamadas colectivas. Es un punto que conviene esclarecer. En efecto, se habla de «carácter» nacional, de «idiosincrasia» de un pueblo... Aquí mismo, nosotros, con una culpable falta de rigor (culpable porque somos conscientes de la transgresión), hemos estado tratando de un «quid» español, de un «quid» de España. ¿A qué nos referíamos? ¿Quién es España? Manejar así estos conceptos—¡y cómo se manejan!—es un escándalo, un atentado contra los buenos usos del pensamiento. Es preciso saber de qué se habla. Estamos tratando de *fijaciones* colectivas o sociales (ambos conceptos no son sinónimos en todo rigor, pero para el caso se pueden emplear así). ¿A qué sociedad atribuímos esas *fijaciones?* Pues bien: en principio, a ninguna y a todas. Ya hemos visto que, para explicar las *fijaciones*, es preciso acudir a lo social, pero no a una sociedad como ente substantivo sino como simple fenómeno o producto de reacción entre individuos reales. Para eliminar errores de planteamiento, errores de base, prescindimos de un titular social específico de las *fijaciones*, de una sociedad determinada a la que atribuirle esas estructuras psíquicas estables. Pero como necesitamos un soporte verbal, un concepto que nos permita operar, acudimos a un recurso que nos ofrece hecho Ortega y Gasset con su concepto de «la gente» (1). Esta expresión admirable nos brinda el soporte necesario y nos ahorra peligrosos compromisos. Con estas dos palabras (y otros desarrollos sociológicos excelentes), nos parece que Ortega y Gasset ha prestado un valiosísimo servicio a la sociología. Digamos, pues, que las *fijaciones* son cosa de «la gente».

Con esto evitaremos arriesgadas excursiones sociológicas. Más aún: caídas a plomo en la falacia. La falacia nos acecha en esos conceptos de «nación», «pueblo» y demás. Sobre todo, la «nación». La nación es terriblemente peligrosa. Se trata de un concepto dudoso, dificilísimo de apresar (si es que alguien ha conseguido enjaularlo alguna vez). Y si se logra meterlo en un molde, peor, porque, después, al manejar la especie, como suele venir corta y estrecha, solemos estirarla y se convierte en un pulpo extensible y voraz, un animal informe y generalmente malintencionado. La nación es, además, una idea cargada de emocionalidad. En suma: de límites imprecisos y muy emocional... Es preciso tener cuidado con la nación.

Es lo que le ha sucedido—dicho sea de paso—a Américo Castro en su «España en su Historia». Castro utilizó el concepto de nación que manejan los historiadores (nadie puede decir que ese concepto sea el único posible) y se atuvo, en consecuencia, a la «nación» nacida en la Edad Media, precisamente durante la lucha por la Reconquista. De ahí extrajo una imagen de España y de «lo español» como producto de reacción de los ingredientes más notorios de la sociedad o sociedades peninsulares de aquel período histórico: cristianos, moros, judíos. Hasta aquí el razonamiento puede ser discutido, pero marcha correctamente. Lo malo es que no mantuvo los conceptos dentro de su propio molde, pues seguidamente manejó la especie «nación» y la especie «sociedad» y el individuo «España» como valores intercambiables, como sinónimos. Y aquí reside la falacia. Puede ser cierto que la nación histórica (supuesta determinada definición de esa entidad social) se haya formado por efecto (nosotros creemos que en presencia) de una reacción cristiano-mora-judía. Pero esto no significa que «lo español» sea sólo «cristiano-moro-judío», como hace que signifique Américo Castro. España y la sociedad española son más que eso, aun cuando engloben eso, ese elemento «nacional» cristiano-moro-judío. Américo Castro, al aventurarse en su falaz razonamiento, llega al absurdo de suprimir de su campo, de repudiar como «no español», todo cuanto había antes de producirse el impacto musulmán, los godos, los romanos y las gentes anteriores a godos y romanos. Prescinde, también, de todo lo posterior, y por eso su teoría tiene ese aire de mausoleo toledano, ese cariz tan manifiestamente ahistórico, pese al espíritu o al propósito existencial de su modo de historiar. Se desembaraza igualmente de todo lo que no pertenece a ese estrecho círculo, de lo que viene de fuera, porque no es «español», y la enorme masa de *fijaciones* y elementos de toda especie que son bienes comunes de la cultura occidental, y de otras culturas, procura vestirlos a la morisca y les obliga a renegar, a confesar a Alá y a Mahoma. Aparte de lo que haya en esto de obsesión, al margen de todo proceso lógico, interviene, sin duda, también, la utilización de los conceptos sin suficiente rigor. Sobre todo la falacia de equiparar la *nación histórica* con la sociedad española y con España. Porque, en efecto, si definimos a la nación como cierta forma social nacida en la Edad Media, es verdad que no existía antes de ese período histórico (se trata de un enunciado obvio). Pero que no existiese la nación no significa que no existiese algo tan importante como las gentes hispánicas, hispanorromanos y godos, con instituciones comunes, por lo demás llamadas a sobrevivir al impacto musulmán (la Iglesia, el Derecho, para no citar más) y elementos culturales, como la lengua neolatina y el mismo latín, de donde saldrían los idiomas romances. Por supuesto, existían ya casi todas las *fijaciones* que habrían de caracterizar a la posterior sociedad española. Si tratamos de explicarnos a la España actual y a los españoles de hoy, no podemos prescindir de esas *fijaciones*, lo que es algo evidentísimo, a nuestro juicio. Sin embargo, es igualmente cierto que el impacto musulmán produjo nuevas *fijaciones* o, más bien, modificó las antiguas y, sobre todo, condicionó decisivamente la ulterior carrera de los Estados de la Península Ibérica. Fué un golpe de gran consideración. Pero este golpe no destruyó ninguna de las estructuras fundamentales de la sociedad española hispano-romana-goda, aunque las haya modificado todas. Por lo demás, los efectos de ese golpe tienden, necesariamente, a atenuarse según pasa el tiempo y van formándose nuevas estructuras o *fijaciones*. Por eso es absurdo decir que «lo español» es cristiano-moro-judío (y tártaro y alemán y francés, sin dejar de ser español mientras convengamos en llamar España a cierto tipo de sociedad que suponemos en vida a través de una serie de aventuras seculares).

Con esto indicamos ya que las *fijaciones* son estables, pero no son, claro está, eternas. Pueden durar más que la persona social donde han nacido (sobreviven frecuentemente a la cultura de donde proceden). Pero no duran siempre y no permanecen inmutables aunque duren. Las *fijaciones* no son fijas sino relativamente, puesto que se modifican y se incorporan nuevos elementos en el decurso de la vida de la comunidad.

Nosotros no pretendemos inquirir sobre el «carácter» del pueblo, de la nación y demás (ni siquiera sabemos qué son esas especies). Nos ocuparemos de las *fijaciones*. Son más interesantes y menos comprometidas. Facilitan el trabajo en la medida en que lo liberan de presencias metafísicas perturbadoras, de entidades dudosas pero tiránicas. Uno puede seguir la *fijación* sin atribuirla a nadie, salvo a la «gente» (gente actual o del pasado, tan remoto como se quiera o se pueda).

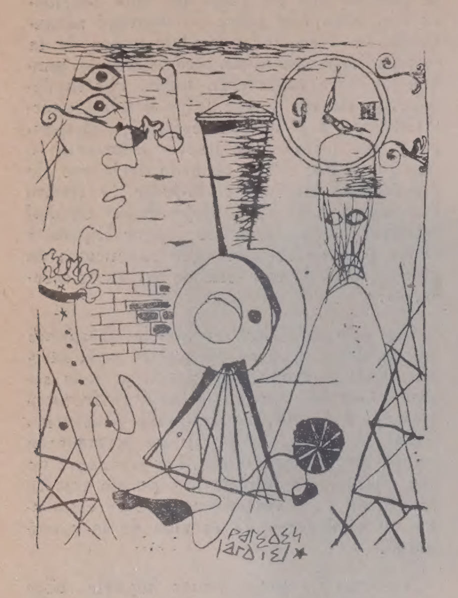
Por otra parte, el conocimiento del «carácter» de una nación o de un pueblo generalmente no sirve para nada. Si resulta que ese «carácter» no nos parece conveniente, sólo podremos darle, a la nación, al pueblo, buenos consejos, tan inútiles como lo son siempre los buenos consejos. ¿Para qué dar buenos consejos? O quedarnos petrificados ante nuestro propio hallazgo, sin aconsejar nada, como si hubiéramos topado con el Everest. Es lo que hace Castro, precisamente, quien—por lo demás, y es preciso decirlo—logró intuiciones valiosísimas (nosotros las hemos alabado, por ejemplo, en «Sur», de Buenos Aires) aunque los soportes históricos y simplemente lógicos de tales intuiciones sean tan endebles. Pues bien: no es lo mismo conocer el carácter de un pueblo, de una nación, que conocer las *fijaciones*, porque las *fijaciones* son desmontables, por lo menos algunas, y desmontarlas es casi tanto como dominarlas y estar en condiciones de operar sobre ellas con eficacia. Se abre así un campo a la expansión de lo racional, que puede ser muy útil.

Y acaso esta tarea nos conduzca hasta el «quid» buscado, si es que existe y tiene algún sentido. Allá veremos. Y si no hay tal «quid» o no vale nada, aunque le haya, no importa. Tal vez encontraremos otra cosa. La caza del unicornio es un ejercicio esforzado, y no hay nada tan útil, a veces, como perseguir una bestia fabulosa.

A. F. S.

(1) Ortega y Gasset: "El hombre y la gente". Revista de Occidente. Madrid.

Visita a Europa



DE LA HAYA A HENDAYA

Tengo el disgusto de haber escrito mal, desordenadamente, la primera noticia de este viaje, que apareció en el número anterior de INDICE. Veremos cómo encauzo ésta. No me valdrá el pretexto de la dispersión de ánimo. Ahora estoy solo, en un café, con cierta amargura. Lo que es buena cosa para escribir.

AMANECE EN LA HAYA UN DIA grisáceo, con rachas de sol. Antes de emprender el regreso vamos hasta Amsterdam. Cien kilómetros, por una sábana con árboles jugosos, ganado manso, algún molino... para que la estampa turística sea completa. La carretera es ancha, limpia y perfectamente señalizada. Se nos va en un soplo el viaje. Se tiene, en los sentidos, en la nariz, sin verlo, la sensación del mar próximo. El fosco y plomizo mar del norte. Un cielo encapotado, flores y plantas de cultivo en los márgenes de la cuneta, hasta donde la vista alcanza. Hilos de espino dividiendo en parcelas el campo intensamente verde. —Algún caserío emerge en la llanura; tiene traza de palacio o cortijo señorial—.

Amsterdam es el mar bajo los pies. Tierra de acarreo, artificialmente organizada en simetría. No he visto otra ciudad con más carácter: tan específicamente lo que es. No hay dos «amsterdam» ni por aproximación. La Haya, tan cercana y centro de la Monarquía, es baja, pobre y simple. En Amsterdam los edificios son prietos, acordes, dan sensación de riqueza y «ciudadanía». Tienen, además, los tres metros de altura que faltan en La Haya para que el conjunto urbano resulte con el empaque y el sello imprescindibles. Viene bien aquí, creo, la anécdota que se cuenta de Eugenio d'Ors, en Buenos Aires. (Me la transcribió Díaz Plaja.) Fué a entrevistarle un periodista, y con cierto énfasis porteño, seguro de que al escritor le habría seducido la amplitud bonaerense, dijo: «¿Qué le parece la ciudad, maestro?». —«¿Qué ciudad?», fué la respuesta. El periodista, algo corrido, con pasmo, puntualizó: «Buenos Aires.» «Esto no es una ciudad», continuó, imperturbable, don Eugenio. «Esto es una factoría.» «¿Pues qué es una ciudad?», quiso comprometerle el platense. «¿Podría usted definirla?» «Sí: un conjunto de edificios de tres o cuatro pisos.»

Ni siquiera sé si llegan a cuatro los pisos en el complejo urbano de Amsterdam, pero esto es una ciudad, tal como d'Ors pedía. Pues, naturalmente, en la expresión del filósofo catalán va implícito el «espíritu» de la urbe, que no está sólo en la altura y conjunto de los edificios, sino en su proporción, en su situación: en el vaho como de necesidad, de solidaridad que aleja unas formas de otras, o las acerca, según la «intimidad» precisa, al servicio de una libertad que en cada lugar viene impuesta por unas circunstancias —el clima, el suelo, el cielo—.

En Amsterdam es perfecta esta proporción de libertad y necesidad, para el suelo y el cielo que son su asiento y su luz.

Un color ocre, de ladrillo empañado, en las paredes. Una pátina cenicienta en las piedras. El olor del salitre; los pequeños canales anchos, por los que circulan motoras, empavesadas, de paseo; barcazas, gabarras... Y la «torre de las lágrimas», a cuyo pie nacían, todo el tiempo pasado, los embarques hacia las Indias... El viaje de partir y no se sabía si volver.

El mar ha configurado esta ciudad y le ha impreso su temblor. Pero Amsterdam es el fruto de la tenacidad humana, de su espíritu mercantil y de aventura, en que el ocio se aviene con la avidez y el miedo con el riesgo...

Comerciantes, menestrales, algún tahur, niños pícaros; ojos de brillo tenaz; mozas melancólicas; tristeza y prisa. Estamos en el barrio judío, semejante al «rastro». Los alemanes lo aquietaron y barrieron en una noche. Ardió la sinagoga. «Donde fué azotado Espinosa», me dice Gurméndez. Intento asomarme al cristal. Quedan las paredes en pie, con grietas y negruras del fuego. Dentro, unos puntales de madera, cascotes. Pienso: toda la vida así; dolor, lamentos humanos, medias verdades, algún rayo de fugitiva alegría; llamas, desesperación y temor... Y el hombre, agarrándose a su ser que es esto, renaciendo en la fe, intentando cada día que la memoria no le consuma, o le agrie, por anticipado el mañana. Esperanza somos, porque somos olvido; consciencia, porque somos inconsciencia.

Siento un estremecimiento de solidaridad ante esta sinagoga y en la casa de Rembrandt, que visitamos —tan compuesta y ya hijuela del éxito cimentado del pintor—, como antes en el Museo.

Dos salas —es claro— llaman mi atención vivamente; por lo que tienen de vida «detenida», proseguida, de vida real y plena: las de Vermeer y el autor de «Ronda nocturna». Pocas veces el dominio del oficio, un espíritu en actividad, ha conseguido la perfección como estos pintores tan heterogéneos, y, sin embargo, hermanos, que aquí nos asombran con su obra cardinal inconfundible. Rembrandt es poderoso, dramático. Vermeer es lírico, íntimo. Su pintura, contemplada despacio, da un latido de sosiego y perennidad, sin el menor amaneramiento; una vibración cálida, incandescente, a fuerza de ser sencilla y poética. Tiene el realismo de la poesía intensa y verdadera: como si la sangre, el alma, tan reales, se hubiesen puesto a arder y nos llegase su chasquido de verdad y fraternidad.

Ante Rembrandt la sensación es distinta. Nos sentimos poseídos de temor. Este hombre sabía casi todo y lo más interno, lo que sólo los sabios o los santos conocen de su prójimo. Como si no ocurriese nada en secreto, él ve. No existe conciencia clandestina ante sus ojos taladrantes. Y luego, posee el dominio místico de la materia.

Parece oscurecer los planos, dar pi
celadas de sombra en lo que es lum
noso. El efecto es el contrario: de
al aire, en carne viva, la respiració
sórdida de la vida, lo que se guar
de las miradas humanas a causa
su corrupción o de ser impúdico.
paleta de Rembrandt es un ácido
anticuario que corroe la corteza po
tiza de las almas, su herrumbre mu
dana, dejándola en la desnudez te
lógica del principio o de las postr
merías..., cual si anticipase el juic
último.

—El espíritu de este pintor —come
ta Gurméndez— es carnal, corpóre
concreto. Piensa Rembrandt «mat
rialmente», corporeizando sus visi
nes. Y se piensa a sí mismo. Sus aut
rretratos son el capítulo más impo
tante de su obra. Con este análi
de sí propio inaugura el humanis
moderno.

Le recuerdo al amigo Carlos Gu
méndez una conversación añeja
Madrid, meses antes de mi viaje. So
tenía yo —y bien se comprende q
la idea no es nada personal— que
cristianismo se purifica en su espi
tualidad respetando la mater
amándola también en un profun
sentido. Algo de lo que a Rembran
le ocurre. Es decir: que no puede
puro en su espíritu el que desdeña
carnalidad y realidad de la mater
—el que tal hace, peca de loco, co
le ocurrió a Don Quijote, y no a Ce
vantes—. Desconfío de los puristas
espíritu, pues eso toca en «espirit
mo». Supone desdén, una suerte
rencor ante el espíritu encadena
que es como el espíritu se aparece
el hombre, dentro de su cárcel; pe
además, como es fértil. Los que de
precian al espíritu humano en su i
pureza, en su incompletud, es que de
confían de la propia voluntad mor
tienen conciencia, acaso inconscien
de no resistir la «prueba» de aspir
a la pureza siendo impuros —en
que consiste el destino ético del ho
bre—. Cuando Don Quijote se cu
de «quijoterías» —en otro lugar lo
dicho—, no sólo sigue siendo él, si
que potencia, lleva a plenitud su me
saje cristiano de justicia y perdó
pues la justicia a secas es puritan
mo: injusticia, y la justicia con pe
dón, caridad: humanismo fraterno.

Rembrandt nos da pie a estas r
flexiones. Su realismo es el del es
ritu valeroso que no se asusta, y q
a causa de la honda sinceridad de
alma, cuanto toca lo convierte en
brante materia mística. La mue
está cerca, presente. También en S
Juan de la Cruz. Pero no es una mue
te consuntiva y corrosiva, sino gen
sica, de perfiles netos. Algo muere,
efecto; lo poco valioso. Permane
incorruptible, la esencia vital de
humano: su conciencia vigilante...

EN LA HAYA, AL PARTIR pa
Bélgica, tomo sobre mí la respons
bilidad del automóvil. Hasta ese m
mento nos condujo un italiano q
hace de chófer de Embajada, y
otros menesteres.

Con su placa diplomática, el v
hículo nos facilita enojosos trámit
No así su dueño, Carlos Gurménd
que teme de la carrera y que se ol
da la documentación del coche. (C
que padece «automovilofobia»).
acuerda cuando hemos rebasado R
terdam en 30 kilómetros. Vuelta.
acabo de dominar el «Olimpia R
cord», con sus tres velocidades y
desperfecto en la caja de camb
que luego, en Bruselas, cuando ya
hace imposible seguir, han de revis
nos. Disco nuevo del embrague, p
tido en tres fracturas. No sé có
hasta aquí vinimos.

Volver a cruzar Rotterdam y
Haya a la hora de mediodía es co
intentar la salida de un laberin
Máxime, no conociendo las vías
circulación. Miles de bicicletas cubr
las calles. Se detienen como manad
ante el disco rojo y, al abrirse, c
bren el suelo. No se puede avanzar
paso. Cambio de velocidad, freno, d
tenerse, otro cambio. Es cansino. D
un suspiro de alivio al enfilar la p
ta definitiva. Gurméndez, recogi
hasta entonces, se distiende en
asiento. A la izquierda vemos los ca
paniles de Breda. Apenas puedo m
rar de soslayo. Y así, el resto del vi
je. Reojos, pequeñas paradas. Es
campo tierno, con perspectiva anch
rosa, pese a los altozanos que ond
lan, de poco en poco, su superfic
El cielo está claro, con nubes desg

(Pasa a la página siguien

Semblanzas españolas

A. DIAZ-CAÑABATE

Costumbrista



Por F. García Pavón

—Don Antonio, usted es el último costumbrista madrileño.

Cañabate se detiene, se pone los brazos en jarras, me mira, y replica:

—Costumbrista, ¿de qué? Si ya no hay costumbres, ni carácter; si todo es igual. ¿Cómo va a hablar uno, pongo por caso, de lo que pasa en una cafetería, si todas son lo mismo?

—De acuerdo; pero usted, más que a las ideas, presta atención a cuanto dice la gente, a lo que hace. Usted, en lo posible, se inspira en los modos de nuestro tiempo.

—Desde luego; pero con frecuencia me tengo que referir a las costumbres y los tipos de otras épocas... Muchos me dicen: «siempre se anda usted con nostalgias». ¿Y qué voy a hacer, si todo lo de ahora es tan igual, tan soso?

CON DON ANTONIO HAY QUE SALIR DE NOCHE, NO HAY MAS remedio. Duerme por la mañana, escribe por la tarde en el Casino de Madrid, si no hay toros, y por la noche «vive». Echar una noche con don Antonio es una de las cosas más jugosas que puede hacer quien guste de pasear por las calles viejas de Madrid, beber chatos de vino, cenar en tascas y hablar de literatura de manera vaga y desapasionada.

Cañabate, cuando habla de alguien, le dice «el fulano» o «el mengano». No es raro oírle cosas de este corte: «el Colón, el Cortés, el Pizarro, y tipos así».

Cañabate dice «uno», en vez de yo.

Cañabate prefiere el vino manchego al andaluz.

Cañabate, con frecuencia, se pasa la mano por su pelo rebelde, liso y brillante, como el de un estudiante.

—A uno lo que le interesa es que le dejen en paz. No leo los periódicos. Que si chinos, que si moros, que si comunistas; todo es quererle poner a uno la carne de gallina. Como si uno no tuviera bastante con las monsergas de cada día... Ni leo libros de «checas», ni de «angustias» (¡el Faulkner y el Camus de las narices!), ni de enfermedades. ¿«Quiere usted curarse su incipiente catarro»? Ves tú, nada más que ver ese encabezamiento, ya no sigo leyendo... ¿Tú te has dado cuenta de la gana que tienen los escritores de ahora de amargarnos la existencia?

ESTAMOS TOMANDO UNOS CHATOS DE VINO DE TOMELLOSO. DON Antonio se ha volcado el sombrero hacia el cogote, y me dice con el vaso en la mano:

—El vino manchego es una de las pocas cosas importantes que se hacen en este país.

Cañabate tiene la cara larga y llenita. La nariz, aguileña; gafas. Tiene un cierto aire de madre abadesa alta y desgarradilla.

Sus manos, delgadas, blancas, sensibles, sostienen ahora el vaso a la altura de sus ojos miopes:

—Lo que pasa es que te tomas unos cuantos vasos de este vino, aunque es de confianza, y luego no escribes más que sandeces. No hay más remedio que abstenerse.

—A la gente le gustan mucho las crónicas taurinas que hace usted en «A B C».

Cañabate se encoge de hombros. Por fin, dice:

—A mí no me gusta cómo se torea ahora... Cree por ahí la gente que a uno le divierte mucho ir a todas las corridas gratis... y al teatro; ¡menuda lata! Para un rato que se pasa bien, no te quiero decir los tostonazos... Y luego, a escribir. Si yo tuviera que pagar doscientas pesetas por un tendido para ver a...

VAMOS A CENAR A UNA TASCA AL AIRE LIBRE. CAÑABATE PIDE judías blancas y pescado.

—Esto de la literatura va a menos. Se lo oí decir a don José Ortega y Gasset, y llevaba razón. La gente prefiere el cine, la televisión, la radio y demás monsergas y no romperse la cabeza leyendo. La barbarie. Cuando nuestra guerra, en Madrid había más puestos de libros que nunca. La gente se aburría y leía. Pero ahora, con el cine, la radio y las novelas que se escriben tan aburridas, no lee nadie. La gente va a la barbarie.

—Pero usted vive de la literatura y se desenvuelve bien.

—Por los artículos y porque soy hombre de pocas necesidades. A mí no me interesan todas esas cosas por las que la gente se vuelve loca: los autos, las lavadoras mecánicas y las «Turmis» ¿Tú has visto mayor locura que ahorrar para comprar una «Turmis»? La gente está «chalá». El otro día me presentaron a una chica muy guapa, que llevaba colgado del cuello un aparato de radio pequeñito, que no cesaba de tocar. «Pero mujer —le dije—, ¿no se vuelve usted loca?». «Yo sin la radio no puedo vivir» —me respondió—. Se explica uno al borracho, al jugador, al morfinómano, si quieres, ¿pero el vicio de la radio? ¡Qué barbaridad!

HEMOS TOMADO MELON DE POSTRE, Y NOS VAMOS, MUY DESPACITO, calle de Alcalá abajo, buscando un sitio agradable para tomar café. Cañabate ha sacado su petaca gigante, su petaca de puros, rizada, como la canana de un cazador, y ha encendido su faria.

Cañabate nunca fuma cigarrillos; sólo farias.

El único equipaje de Cañabate, cuando va de viaje, es una caja de farias.

Hemos pedido unas copas de anís dulce.

Corre un manso viento por la terraza del café.

—¿Qué libros prepara usted ahora, don Antonio?

—Tengo varios en marcha, pero en marcha lentísima. Uno sobre Zuloaga y otro que se llamará algo así como «Historia de amaneceres».

Basta el título de los libros de Cañabate para definir su original personalidad y gustos: «Historia de una taberna» (la de Antonio Sánchez), «Historia de una tertulia», «La fábula de Domingo Ortega», «Lo que se habla por ahí», etc.

—¿Cómo se hizo usted escritor?

—Sin darme cuenta. En la guerra me iba con Lafuente y con J. M. de Cossío a Espasa-Calpe. Ayudaba a don José María a hacer biografías de toreros para lo que fué su libro monumental. Pasábamos unas veladas deliciosas. El Lafuente Ferrari es un gran tipo. ¡Cuánto sabe y qué sencillo es! A mí me gustaría dar conferencias como las suyas... Luego se me fueron liando las colaboraciones. La radio fué lo que me dió más popularidad... A mí eso de la posteridad me importa un rábano. Uno escribe lo mejor que puede, y adelante. El escribir me gusta, porque lo hago cuando quiero y como quiero... Yo no sé por qué hice las oposiciones a secretario judicial. A mí no me van las horas fijas ni los jefes.

SON LAS TRES Y MEDIA DE LA MADRUGADA. VAMOS DANDO LA última paseata hacia Sol. Cañabate ha encendido su segundo faria. Vamos muy despacio, parándonos a cada paso. Hablamos de las gracias y desgracias del mundo literario...

Y yo pienso en este hombre singular y non que es don Antonio Díaz-Cañabate; en su independencia; en su sabiduría para moldear la vida a su gusto; en su casticismo, sin énfasis; en su desgarro, sin teatro; en su sencillez, sin hipocresía; en su literatura personalísima, llena de gracia, de espontaneidad, de poesía con frecuencia.

Cañabate representa un pasado que no se ha ido del todo, pero que está ya saliendo del andén. Ve sin amargura la vida actual; se siente contento de vivir, de observar la procesión de los hombres y de las cosas de hoy, pero no puede evitar que su cara larga y claustral, que sus ojos, un poco socarrones, se vuelvan con frecuencia hacia otra época, hacia otros tiempos más pausados, más definidos, de más contraste.

Son casi las cinco de la mañana. Llegamos a la puerta de su casa.

—Aquellos eran otros tiempos... ¿Cómo crees tú que se puede ser fino y amable con una anciana que va descotada, enseñando sus miserias, pintarrajeada y vestida de fantoches, como ahora hacen? ¡Hombre, por Dios!

Ha llegado el sereno:

—¿Qué hay, jefe?—le dice a Cañabate.

Cañabate tira la colilla del faria, me da la mano y se pasa a dormir su madrugada madrileña, ahora que hace fresco y se puede estar en la cama a gusto.

---

jadas. Tintes violetas. Algún cendal rojizo. Viene a mis ojos la imagen de «Las lanzas». Velázquez, Breda. Un gesto español para la posteridad, que denuncia el espíritu de firmeza y cortesía. Spínola representa el quijotismo que no perdió el seso; en un cierto sentido, el quijotismo puro, según mi idea de que Don Quijote, cuando es más Don Quijote —la decantación del quijotismo— es al morir, perdonando y sin arrepentimiento. Lo esencial en esta muerte, pese a sus palabras, es, creo, que no deben tomarse a la letra. El Caballero no se arrepiente de su generosidad, de su caballerosidad; se arrepiente de la exaltación «ilegal» con que las ha servido. No deja de ser indómito; deja de ser injusto. Sin pérdida de la quijotería abandona lo que tiene de loco; se torna cuerdo.

PIENSO ASI EN TANTO RODAMOS hacia Bruselas. Y también en la sensación de asepsia moral, de hibridez del corazón que me dejó en los ojos Ginebra; luego, La Haya y Amsterdam. Quizá me equivoque y sea un espejismo: como en mi crónica anterior dije, «en Europa se peca poco». Entendámonos: se peca, objetivamente, tanto y más que en España, pero con insuficiencia, sin noción de ello. Pecar supone una conciencia de pecado, una rotura con el código ético que prohibe tales y tales cosas; y sobre todo, un rubor del alma, trasladado al rostro por la sangre, un remordimiento. Pues bien; en los rostros holandeses y suizos esta ruborización apenas se manifiesta.

Si trasladamos la observación al campo político, nos encontramos con diferencias asimismo notables, que no causarán menos escándalo en el lector. Europa se despolitiza. Las ideologías se enfrían o «apagan», cual un fuego al que se ha rociado de escepticismo por encima. Quedan ideólogos, ciertamente, pero su voz suena en sordina —no encela— dentro de la indiferencia general, o de la común aquiescencia... Para el caso, ambas actitudes son equivalentes. (En España, por ventura, el tiempo y su afán discurren de otro modo.)

Europa está, en el área de su espíritu, algo desamparada, como a la intemperie: entibiada, «acorde»... En el área técnica, de poder físico, su salud es casi plena.

Mas el poder físico, con exclusión de la salud interior, que consiste en zozobra y ánimo de «aventura», ¿qué es? Por supuesto, que no me refiero al aventurerismo bélico ni al desmán «nibelúngico». (Ya se vió, en el caso de Alemania, su caída y efectos caóticos.) Aludo a esa peculiar intensificación de las creencias, del sentimiento de comunidad o arrebato que desemboca en una creación política nueva, en nuevo sentido de la acción humana, capaz de imprimir signo «moderno» a los hombres: otra perspectiva.

De Europa, hablando en términos gruesos, no nos llegará el «indicio» del mañana. Acaso de más allá, sí; o de América. Pero sobre todo, nosotros somos los llamados a proponer y gestar, a predecir. El comunismo es un «desideratum»; el socialismo se extingue en su versión marxista; queda, prevalece un cristianismo radical y desnudo, capaz de asumir la energía y hallazgos de aquellas creaciones. Un socialismo humanista, no ateo, asentado en una fe positiva, es decir, un cristianismo real, ha de ser la contribución española a la indigencia espiritual europea; lo cual está en la línea de nuestro quehacer histórico o destino: una empresa desmesurada, para abordarla con pasión, a causa de ser ingente y desproporcionada... Nuestro poder técnico o físico son insignificantes. Nuestra alma no va a acobardarse del empeño. ¡Quijotismo de Breda: paz, pero con victoria; no arrepentirse de la generosidad ni del idealismo consciente!

Lo que decidirá el futuro está por nacer, sin embargo, de sus balbuceos o vagidos, que se columbran. El poder físico «rebaja». Norteamérica o Rusia no van a imperar mañana. Aparecerá un «David», un hondero del espíritu que dará con su piedra encendida, cual relámpago, en la frente de los «Goliats»... Acaso de las mismas entrañas de esos gigantes brote. En todo caso, sonará ese día la hora española del signo nuevo, del combate incesante dentro del alma de los pueblos para una revisión de sus credos y pareceres. Imprimiremos nuestra teurgia, nuestro sentimiento del Dios vivo, personal, cristiano. ¡«Allons enfants de la patrie...»!

SIN BAJARNOS DEL COCHE —EL dinero escasea— almorzamos. Manuela nos confeccionó unas tortillas que durarán hasta París. Incluimos también bocadillos y alguna cerveza. ¡Si el «Olimpia Record» marchase bien!

En la frontera sellan el pasaporte por puro trámite. Es algo útil una placa diplomática. Repostamos. Cuando el coche está listo nos sirven un café. Tazas anchas, como de desayuno.

Al arrancar, kilómetros adelante, va urbanizándose el paisaje. Gurméndez nos lo había advertido: «Toda Bélgica, llegando a Amberes, es como una ciudad. No se divisa el campo. Pueblos: uno, otro, otro; se enlazan.» En efecto. Desaparece lo que es pro-

(Pasa a la página 25)

HORACIO Y LARRA

1

INDICE, en el número de mayo último, publicó un trabajo mío titulado *Leyendo a poetas latinos*, en el que decía yo que Larra, al escribir su famoso artículo *La Nochebuena* de 1836, se acordó de una sátira de Horacio, de la 4.ª del Libro II. Apuntaba algunas de las razones de mi aserto. ¿No sería interesante hacer un estudio comparativo del artículo y la sátira?

Sátira y artículo son dos confesiones, digámoslo así: dos exámenes de conciencia. Vale la pena ver cómo ante su caso moral siente y se expresa Horacio, poeta clásico, y cómo ante el suyo, Larra, escritor romántico. Pues Larra, en mi sentir, es un extremado romántico, aunque, hombre formado culturalmente en disciplinas escolares del siglo XVIII, todavía vigentes a principios del XIX, muestra, en algunos artículos de crítica literaria, que sabe apreciar las excelencias de la escuela neoclásica (1).

Ambos autores, no obstante pertenecer a siglos y civilizaciones diferentes, tienen parecidos escrúpulos morales. Se separan en lo accidental; no en la naturaleza y esencia de sus respectivas almas.

El poeta de Augusto escucha la reprimenda que le hace uno de sus esclavos, Davo de nombre, cierto día de las Saturnales, fiestas que se celebraban del 17 al 19 de diciembre, durante las cuales podían los esclavos decir a los amos cuanto les viniese en gana, incluso las mayores atrocidades. Larra, el 24 de diciembre de 1836, quiere que su criado le hable claro y sin miedo.

Las Sátiras de Horacio, son, como es sabido, una especie de charlas. El mismo, en dos lugares de su obra, las llama *sermones*, que en latín significa «conversaciones». En la Sátira 10 del Libro I, nos entera de cómo él entiende este género literario. Viene a decir que la pieza satírica pide concisión, para que corra la idea y no se enrede en palabras que agobien el oído, y, también, un hablar, ya triste, ya burlón; a veces de orador y hasta de poeta; a veces de persona amable y deferente que, por cortesía, se reserva (2). Las Sátiras están compuestas en exámetros. Si atendemos sólo a su contenido, podían haber sido escritas en prosa. Haciendo caso omiso de la etimología para olvidarnos de la contradicción inherente a la frase, podíamos decir que el protegido de Mecenas es en las Sátiras y, dicho sea de paso, en las Epístolas, un prosista en verso. Con todo, escritas en prosa, las Sátiras perderían bastante. Los conceptos sometidos a las leyes del exámetro adquieren mayor fuerza expresiva; las modulaciones del verso prestan a su andar incierto, de conversación, prestigios poéticos. La frase de Horacio abunda en modismos del viejo latín de Plauto, y en elipsis de toda clase: de relativos, conjunciones, verbos, etc.

La Sátira que comento cumple las condiciones que indica Horacio. Es seria y divertida a la par. A veces, más que divertida. El esclavo en quien Horacio personifica su propia conciencia acusadora templa el rigor de las acusaciones con risas y zumbas, cuando no con chocarrerías de prostíbulo y de taberna (3).

Horacio no se detiene en preámbulos; entra inmediatamente en el asunto. Al advertir que Davo quiere hablarle, pero no se atreve, le dice: «¡Animo!, aprovéchate de la libertad de diciembre, puesto que nuestros abuelos así lo han querido. Cuenta.» Con esto Davo empieza la reprimenda. Unas veces acusa directamente; otras, aplicando al caso conceptos que le ha oído al portero estoico Crispino (4). Esto último origina que en algunas ocasiones nos sea difícil saber si Horacio cometió ciertos actos deshonrosos. Al parecer, el poeta, con dicho artificio, quiere decirnos que si se abstuvo de hacer algunas cosas feas, ello no fué por escrúpulo de conciencia, sino por vergüenza y miedo. En el curso de su perorata, Davo insiste machacón en que él vale tanto como Horacio, o más.

En substancia, las acusaciones de Davo son éstas:

«Horacio lleva una vida contraria a los sanos principios morales de que hace ostentación. ¿De qué presume, si es igual que los otros? Es la inconstancia misma. En Roma sueña con el campo, y en el campo pone a Roma por las nubes.»

Mucho ponderar la sobriedad y virtudes antiguas; pero de boca para afuera. Si nadie le invita a comer, nada hay como el puchero de casa. Pero que Mecenas se acuerde de él y le mande a llamar, aunque sea a última hora: entonces todo son prisas, atropella por todo, y acude volando a la llamada.

¿En qué es mejor que su esclavo? ¿Con qué derecho le amenaza si el pobre cometió una leve falta? Horacio, eso sí, sabe disfrazar sus faltas y vicios con palabras bonitas.»

Le gusta la mujer ajena; a Davo, en cambio, le basta con una meretriz cualquiera, gozada la cual la olvida al punto, sin cuidarse de que otro más rico o mejor parecido se entienda luego con ella (5). Con esto, Davo en nada comprometió su buen nombre. ¿Quién de los dos merece más la horca? El amo se introduce en los hogares, a escondidas y lleno de miedo, para corromperlos. Y nunca escarmienta, pues si salió con bien de una aventura, busca de nuevo ocasión de meterse en otra parecida. Niega... Dice que ello no es verdad; que él no es un adúltero... Tampoco su esclavo un ladrón. Pero porque ambos temen el castigo

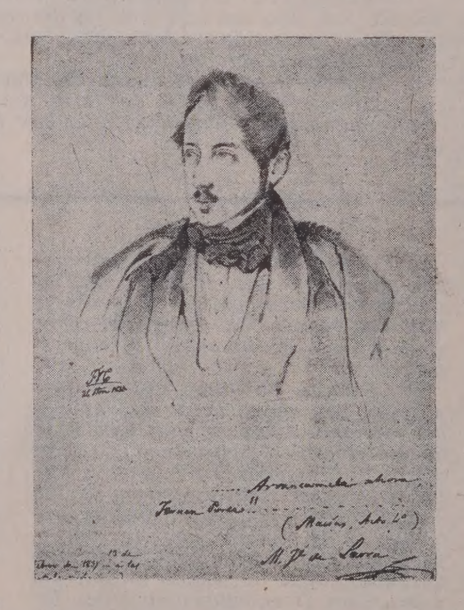
Horacio manda en Davo; mas, a su vez, es esclavo de infinidad de señores, y, miserable, anda siempre de acá para allá como títere movido por hilos de que tiran manos extrañas. Sólo es libre aquel que sabe dominarse, y ni la pobreza, ni la muerte, ni las cadenas aterran. Horacio no puede serlo: acucia su mente un amo que no le deja un momento.

Horacio se pasma ante un delicado cuadrito de Pausias; Davo se queda como hipnotizado ante un grosero dibujo hecho al carbón o con minio, que le representa muy a lo vivo un combate de gladiadores. Pues bien, de Davo todos dicen que es un zángano; a Horacio, en cambio, le consideran las gentes un crítico agudo y muy entendido en obras antiguas. El esclavo, si se deja tentar por el olorcillo de un pastel humeante, es hombre de nada. ¿Pero tiene el amo fuerza de voluntad para rechazar opíparos banquetes que le estragan el estómago?

Añádase a esto que Horacio no puede estar a solas consigo un instante ni sabe emplear bien su tiempo, y que huye de sí, tratando de engañar con el vino o con el sueño la inquietud que le consume. Inútilmente, pues esa negra compañera no se separa de él nunca, y le sigue adonde quiera que va.»

Al llegar a este punto, Horacio, sin duda tocado en lo íntimo del ser, no puede aguantar más, e interrumpiendo a Davo, grita: «¡No habrá a la mano una piedra!» Aquel le suelta una cuchufleta: «O el hombre está loco, dice, o hace versos.»

Horacio escribe *quaerens fallere curam frustra: nam comes atra premit sequiturque fugacem*. Dado el contexto, la palabra *cura* podemos traducirla por «inquietud», «preocupaciones», y la expresión *atra comes*—literalmente «negra compañera»—por angustia.



En la Oda 16 del Libro II, que es una de las más características del poeta, se lee *vitiosa cura*. Dudan acerca de su exacta significación los intérpretes. Acaso valga por «roedora inquietud». Contra tal desazón le es al hombre dificilísimo luchar, pues se insinúa hasta en los lugares mejor defendidos: *Scandit aeratas vitiosa navis-cura nec turmas relinquit, uciur cervis...* «La roedora inquietud sube a bordo de los buques de guerra y no deja un momento ni a las tropas de a caballo, más rápidas que los ciervos.»

2

No juzguen los lectores impertinencia mía que haga yo aquí un resumen del artículo *La Nochebuena de* 1836, que los más de ellos se saben de memoria. Tengo que hacerlo, para mostrar el parentesco entre el artículo y la Sátira 7.ª, 1. II de Horacio. Entre el artículo, lleno de visiones lúgubres y macabras y de palabras exaltadas con las que Larra grita su dolor, y la sátira, de tonos suaves lo más de ella.

El trabajo *La Nochebuena de* 1836 lleva un subtítulo que dice: ***Yo y mi criado.*** Vió la luz en «El Redactor General» de 26 de diciembre. Recordarán los lectores que Larra, antes de contarnos lo que le ocurrió dicha noche con el asturiano que le servía, nos entera de otras cosas. Entre alusiones a sucesos políticos y militares de entonces, refiere que los días 24 le son fatales. Larra nació un día 24, y siempre que en el curso de los meses está cercana esta fecha, tiembla.

La víspera de la Nochebuena del 36 no las tenía todas consigo y aguardaba desgracias. ¿Vendrían? Por de pronto, el 24 Madrid amaneció cubierto de nieve, no obstante haber sido hermoso el día anterior. Larra se entristece, y piensa que aquel fenómeno atmosférico es mala señal. Se pone a meditar, «la frente cargada, como el cielo, de nubes frías.» A su cerebro se agolpan ideas macabras. Los títulos que yacen sobre la mesa de su despacho, de artículos y folletos que él proyecta escribir, le recuerdan a «los nichos preparados en los cementerios que no esperan más que el cadáver.» El entierra en cada artículo una esperanza o una ilusión. Al ver los cristales del balcón empañados y como llorosos por dentro, cree que igual se empaña la vida: «...el frío exterior del mundo condensa las penas en el interior del hombre..., caen gota a gota las lágrimas sobre el corazón».

De tan lamentable estado de ánimo lo saca la voz del asturiano anunciándole que la mesa estaba puesta. Lo saca momentáneamente. Tras pausa breve vuelve a sus tristes reflexiones. Se dice a sí mismo que los filósofos como él, esto era, los desgraciados, pueden abstenerse de comer, pero no los criados. Luego una idea luminosa alumbró su mente:

«Una idea luminosa, escribe, me ocurrió; era día de Navidad. Me acordé de que en sus famosas saturnales los romanos trocaban los papeles y los esclavos podían decir la verdad a sus amos... Miré a mi criado y dije para mí: *Esta noche me dirás la verdad*. A continuación, para lograr tal propósito, saca del bolsillo unas monedas y se las da al asturiano con la recomendación de que las gaste en comer y beber. Como era aún de día, se echa a la calle para ir al teatro. Por la calle va meditando en la miserable condición de la humanidad, que no piensa sino en comer. «Al pueblo le han dicho: hoy es un aniversario, y el pueblo responde: *Pues si es un aniversario, comamos*. Para ir de su casa al teatro le era preciso pasar por la Plaza Mayor, «como es preciso pasar por el dolor para ir de la cuna al sepulcro.» El bullicio festivo de la Plaza le crispa los nervios. Larra se acuerda de la guerra civil que ensangrentaba entonces las provincias del Norte. De vuelta del teatro, ya noche cerrada, se entretiene, antes de dirigirse a su domicilio, en deambular por las calles. Los cánticos, risas y otras señales de alegría que del interior de las casas llegaban hasta sus oídos a través de balcones y ventanas también le molestan. Hondas desesperanzas le embargan el alma. Con todo, no le ha ocurrido todavía la gran desgracia presentida. Cuando a punto de ser la media noche determina irse a la cama, Larra se pregunta: «¿Qué es esto? ¿Va a expirar el 24 y no me ha ocurrido en él más contratiempo que mi mal humor de todos los días?» Llama, al fin, a su puerta y sale a recibirlo el criado, que se hallaba completamente borracho. Recordarán los lectores que el articulista se entretiene en describirnos al asturiano, a quien, por corto de estatura y ancho de cuerpo, compara con una mesa cuadrada.

La reprimenda del asturiano empieza porque Larra, al verlo de tal modo ebrio, hubo de exclamar: «¡Pobre muchacho! [...] lástima!»

Si leemos despacio advertiremos que lo substancial, las reconvenciones que [el] articulista romántico le hace su cria[do] coinciden con las que a Horacio le h[ace] el esclavo. Ambos le acusan de insi[nce]ridad consigo mismo y de hallarse, [por] tal causa, en perpetuo desasosiego. Y [am]bos también creen valer más y vivir [me]jor que los amos.

Oyéndose compadecer el asturiano, se vuelve y responde: «¿Y por qué me [has] de tener lástima, escritor? Yo a ti, ya [te] entiendo.» Y prosigue...

He aquí en compendio sus palabras, [que] en los oídos del romántico Larra sonab[an] como fatídica voz del infierno:

«El amo anda siempre triste, lleno [de] preocupaciones amargas que se leen en [sus] hondas y amoratadas ojeras, y nunca lo[gra] un sueño tranquilo. El criado, en camb[io,] apenas se tumba sobre su tosca tarima, r[on]ca estrepitosamente. ¿Quién debe tener [lás]tima a quien?

Larra no es un criminal de esos que [la] justicia prende: ni roba ni mata. P[ero] cuando turba el sosiego de un hogar [se]duciendo a la mujer casada o destroza u[na] existencia con una frase hiriente o le sa[ca] los dineros al prójimo en el juego de n[ai]pes, ¿no comete otros tantos crímenes? L[le]va dentro de sí un acusador que le cul[pa] día y noche.»

Al llegar a este punto Larra trata [de] atajar la voz. Pero ésta continúa:

«Para el amo no hay mayor gusto q[ue] escudriñar en el corazón humano y a[na]lizar las almas. El criado nada analiza [y] está libre con esto de desengaños.

Larra es escritor y, por serlo, pasa t[or]mentos atroces cada vez que se figura q[ue] el público le ha vuelto la espalda. Ech[á]selas de gracioso, y no vacila en hacer [un] chiste a costa del amigo para que rí[an] quienes le leen. Ofende, y no quiere q[ue] le ofendan. Echaselas de liberal y desp[re]ocupado, y el día que se apodere del [lá]tigo azotará como a él le han azotado. A[n]hela la gloria, y desprecia a aquellos m[is]mos para quienes escribe.»

De nuevo Larra quiere que la voz [se] calle. «¡Basta, basta!», grita.

La voz, implacable:

«El amo es un ente ridículo que se co[m]plica la vida creándose necesidades fic[ti]cias. Lo contrario del criado. Cuando és[te] necesita de mujeres, echa mano de su s[a]lario y las encuentra fieles por un cuar[to] de hora. El amo echa mano de su co[ra]zón y lo arroja a los pies de la prime[ra] que pasa. Confía su tesoro a cualquiera p[or] su linda cara, sin más ni más, y si lue[go] el tesoro desaparece, llama ladrón al d[e]positario.»

Por tercera vez el atribulado escrit[or] intenta hacer callar a su conciencia acu[sa]dora: «¡Por piedad, déjame, voz del i[n]fierno!»

La voz, por fin, va a dejarlo en pa[z.] Pero antes remacha, cruel:

«Inventa palabras, con las que escrib[e] sin cansarse, de política, gloria, saber, [ri]queza, amistad, amor, pero nada más [...] entera de que no son sino palabras, bl[as]fema y maldice. Nada, en cambio, inven[ta] el criado, que vive su vida humilde, s[in] ambiciones, y no se llama a engaño si l[as] cosas no responden a sus deseos. ¿Por q[ué] el amo ha de tenerle lástima?: el a[mo] que manda y no sabe mandarse a sí mism[o.] ¡Lástima! Es cierto que el asturiano se h[a]lla ebrio de vino esta noche; pero Lar[ra] lo está de deseos y de impotencia.»

Anonadado el articulista al escuchar la [úl]tima frase que condensa todo el venen[o,] digámoslo así, de la reprimenda, exclam[a] sollozando: «Ahora te conozco, día 24.» [A] continuación escribe que al día siguien[te,] tras una noche en vela, clavaba los oj[os] «con delirio y con delicia en una ca[ja] amarilla, donde se leía *mañana*. ¿Llega[ría] ese *mañana* fatídico? (6). ¿Qué encerra[ba] la caja?»

Recordarán los lectores que Larra [se] suicidó el 13 de febrero del 37, poco m[ás] de mes y medio de publicado el artícul[o.]

Juan Menéndez Arran[...]

---

(1) Léase la crítica que hizo de «El [...] de las niñas».

(2) *...interdum urbani, parcentis vi[ribus] at que extenuantis eas consulto.* V[er]sos 13 y 14.

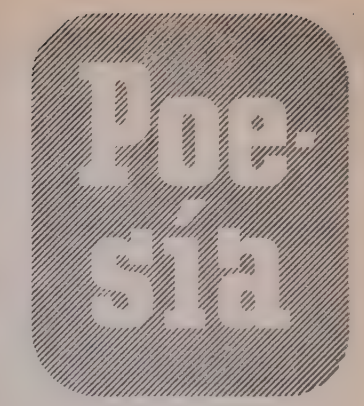
(3) Los versos que van del 47 al 52.

(4) De este Crispino habla Horacio [en] la Sátira primera del L.I. A veces la sáti[ra] toma aires de plática de filósofo estoico.

(5) Para dar idea de este pasaje [me] sirvo de eufemismos.

(6) Subrayado en el artículo.





Al este de la ciudad

Suburbio

Infinidad de niños por la calle jugando.
Cada mujer que pasa es templo
frutecido.
(Qué cumplido el amor
en los humildes.)
Mucho polvo. Gitanos.
Hormiguero de seres. (Cada casa
alberga, por lo menos, tres familias.)
Miseria.
También trabajo recio.
Un defenderse cotidianamente.
¿Quién les ayuda?

Los alimentos, por el mismo precio,
son de clase inferior a los del centro.
Las calles no las riegan jamás;



La tierra chirría entre los dientes.
Muchas —la mía, por ejemplo—
no tienen pavimento;
con las lluvias,
el barro sobrepasa los tobillos.

Los tranvías, antiguos;
los autobuses, viejos,
jubilados del centro
por el mal estado: ¡Para los suburbios!
Si al menos el billete lo hubieran rebajado...

No sé por qué estas cosas.
Tal vez porque hasta aquí
no llegan los turistas con sus «leicas».

Sólo Dios nos iguala.
Él no destina para los humildes
los pedazos de Gracia que, en su día,
han disfrutado ya
los hombres ricos.

Ropa tendida

Ropa tendida frente a las chabolas.
Edificios modernos y elegantes
resaltando
el oscuro perfil de la Miseria.
Me hubiera rebelado. Mi corazón
hubiera preguntado
por qué tanta injusticia.

Pero algo detuvo mis pisadas.
Aprisionó mi grito y la sonrisa
reverdeció en mis labios.
Mis pupilas
se inundaron de luz. De luz venida de lo muy oscuro.

Frente a mí, unos seres,
nacidos de la entraña de la Vida.
El marido, silbando, encalaba
los ladrillos al aire de la casa por dentro.
Todos los muebles en el descampado.
Un catre no muy ancho hundido por el centro.
Una antigua y ya vieja mecedora de mimbre
con un gran agujero en el asiento
(debajo una palangana).
Sentado en ella, un niño mordisqueaba
un tomate muy rojo.
Un barril para lavar la ropa, un hornillo, tinajas...
Y, así, otras cosas mínimas. Destartaladas.
La mujer, sentada en un cajón,
pelaba las patatas para la comida,
cantaba y sonreía al pequeñín.
Boca abajo, a su lado,
un cuadro mal pintado de la Virgen del Carmen
con unas grandes llamas (las del Purgatorio).

Me alejo conmovida
por el aliento recio de estas gentes
viendo a los niños cómo se deslizan
por grandes terraplenes de basura
y, a los viejos que, al sol,
son afiladas piedras de granito
—perduran frente al tiempo y su inclemencia—.

Y siento en mis pisadas los latidos
de estos seres
que se confunden con la tierra húmeda.





Peña Prieta

Me pesaba la vida.
Me pesaban los sueños. Me pesaba el dolor.
Y miraba a las gentes
caminar sin el lastre
de la angustia que oprime
corazón y garganta.
Y cruzaba una calle —Peña Prieta se llama—.
Más que calle, un mercado.
Porque en cada portal hay una tienda
de pescado, legumbres, carne fresca o de pan.

Y miraba a las gentes.
Las veía afanosas recorrer esos puestos.
Las sentía entregarse a la sola materia,
al palpar un tomate o al oler un besugo.
Sentí envidia de pronto.
Ellos son los felices —le decía al Señor—.

Por mitad de la calle pasó una camioneta
cargada hasta lo alto
de verde hierba, de graciosos tréboles
y salpicada toda
de amapolas muy rojas —seguramente para algún establo—.
Y yo me estremecí.
Y me subió lo Bello por las venas
y penetró en lo hondo de mi pecho
hasta hacerse jadeo
en mi respiración siempre tan lenta.

Miré luego a las gentes.
Ellos seguían obstinadamente
palpando los tomates, oliendo los besugos.
Entonces, con gran sinceridad,
le dije al Señor
que no sabía bien dónde anidaba
la gran verdad de la existencia humana.

María Elvira LACACI

(Fotos de Miguel Buñuel)

Tres rostros de la música



Siglo XVIII

La música del siglo XVIII —Bach, Haendel, Mozart, Haydn— se nos aparece como un arte en el que domina la concepción estética por encima de todo subjetivismo. El hombre se oculta tras de su música. Pero no debemos dejarnos engañar por un apacible dogmatismo o un ambiente idílico: sabemos de las calamidades y sufrimientos de aquel tiempo. Sin embargo, nada de esto entra en la música. Existe una plenitud estética que nada puede romper; un mundo artístico en cuyo umbral han de quedar todos los sucesos personales.

No es la música del siglo XVIII expresión de sentimientos individuales. Por eso es, más que ninguna, una música clásica: es decir, un arte al que los compositores se acercan lavados de toda preocupación por plasmar su particular circunstancia, su pasajero estado de ánimo e incluso su dinámica ideológica.

Hay en la música del siglo XVIII un singular estatismo que procede de esta ausencia de problemas personales. Por eso los compositores tienden a crear un mundo sonoro de valor absoluto, en el que los materiales musicales —temas, armonías, estructuras— dependen, expresivamente, de sí mismos, sin una presión directa y concreta de las vivencias del artista.

No se puede hacer la historia emotiva de un compositor del siglo XVIII a través de su música.

Y esto no quiere decir que falten allí los contenidos —hombre y época— que nunca desertan de las creaciones humanas, por abstractas y mecánicas que sean. Pero están elevados tales contenidos a un nivel de generalización que no admite la localización particular.

En este sentido, la música del XVIII se nos presenta como más pura, más absoluta, más independiente, más dominadora en su serenidad y en su belleza.



El Romanticismo es un proceso de subjetivación. Así, lo que antes aparecía como una noción abstracta se convierte en una imagen producida por la exaltación imaginativa.

Cualquier idea o sentimiento se colorea y se concreta individualmente. De la idea abstracta de la justicia, por ejemplo, se fija la atención en el hecho de la existencia de seres que sufren concretamente la injusticia. Como, por otra parte, las fuerzas espirituales humanas crecen hasta alcanzar la omnipotencia de la imaginación, se tiende a la resolución de las cosas. Por eso el Romanticismo trae el realismo. Este doble carácter práctico y profundo de lo romántico no se ha querido ver, en la cegazón producida por la hojarasca sentimental e individualista de las formas decimonónicas.

La música asume ahora un papel expresivo como reflejo del devenir emocional e ideológico del compositor. Desde la gran catástrofe hasta el más sutil sufrimiento interior, todo lo que antes permanecía velado, sumergido en la lógica fatal de la vida, cobra repentinamente color y contornos. Hay una perturbación en los valores: para el romántico, un matiz de su emotividad puede ser el centro del universo.

Los temas musicales se acortan y retuercen, y de aquí, por el camino de Beethoven, Berlioz y Wagner, se pasará al leit-motiv, en el que la idea melódica se convierte en reflejo del núcleo emocional y psicológico humano. La música se hace historia del compositor, que vive para irse transfigurando en sonidos: Chopin, Schumann, Brahms, Tchaikowsky, Bruckner.

Los materiales musicales dejan de tener valor absoluto. Una nota aislada, una gradación dinámica, un cambio de instrumentación, pueden tener una alta significación expresiva, aunque musicalmente resulten pobres. En cada instante puede ir contenida toda la visión del mundo a través de la tensión emocional del momento.

Siglo XX

A muchos sorprende la aspereza de la música de nuestro tiempo, su sequedad, su aparente falta de jugo sentimental. A esto coadyuvan dos factores: uno, la dependencia sentimental del Romanticismo, que perdura en forma tibia pero insistente; otro, las condiciones técnicas que presentan una absoluta novedad frente a las concepciones tonales anteriores.

Pero prescindiendo de estas cuestiones, extrínsecas al problema musical puro, la premisa básica del hombre de nuestro tiempo es que ha heredado las dos grandes crisis del espíritu pretérito: el derrumbamiento de las ideas generales, inaccesibles, en las que creyó hasta el siglo XVIII, y el derrumbamiento de la fe ciega en las fuerzas inagotables del espíritu individual, alimento del siglo XIX. La materia ha vuelto a materia: el sonido regresa a su c… dición absoluta, pero perdida la … difusa de las ideas universales que … iluminaban.

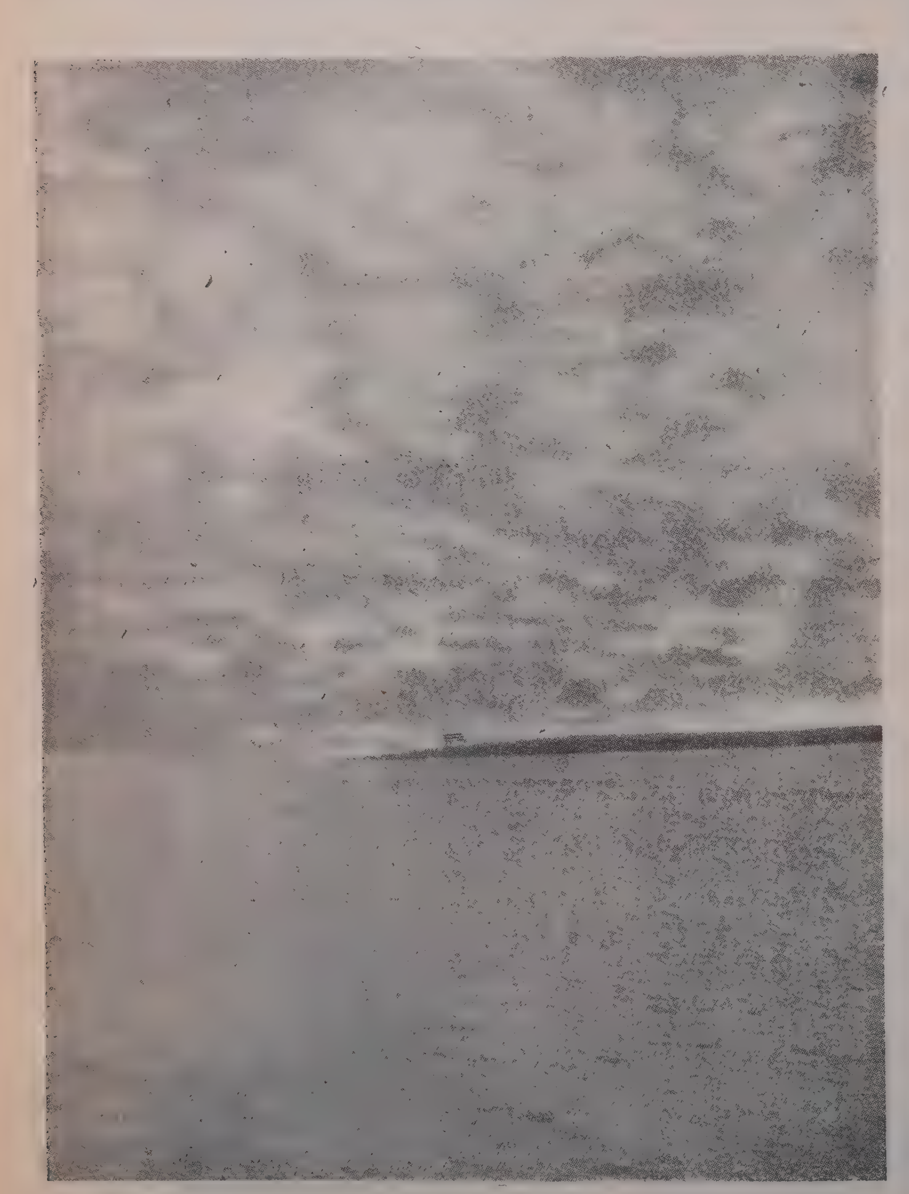
La música se ha liberado del sub… tivismo, pero se encuentra ahora … un mismo tiempo, más rica y … pobre que nunca, como el hom… einsteniano: un valor absoluto den… de una absoluta relatividad. No … ya posibles la pura belleza ni la ex… tación individual. Hemos vuelto a … tiempo de humildad y de búsque… De un lado, el sonido quiere ser … nuevo puro, de nuevo valioso por … mismo; de otro, la música no pu… renunciar a las conquistas expresi… del Romanticismo. En la música … nuestro siglo hay, más que nun… una consciencia profunda que no … ga a ser contemplación serena, p… que el hombre es hoy extraña su… de espectador y actor, de espír… apolíneo y dionisíaco.

La música de nuestro tiempo ti… mil ojos, pero a veces quisiera n… ser ciega e impulsiva. Y espera el … mento, para ser perfecta, en que … consciencia se torne serenidad cr… dora.

Ramón BARC…



Un paisaje clásico: la supremacía de lo estético está representada por el equilibri… entre las partes, por la ausencia de la violencia emotiva, por el velo de generalizació… idealizada que trasciende. (*Foto Renger-Patsch.*)

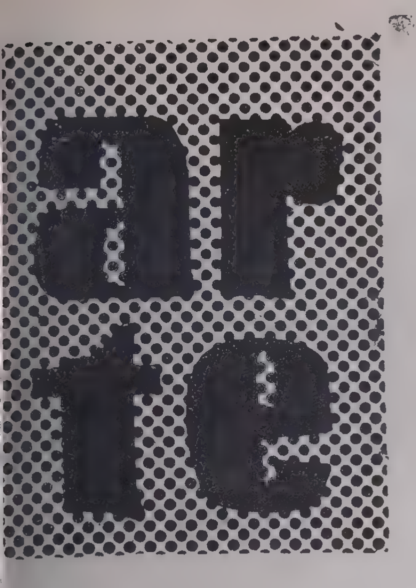


Un paisaje romántico: el predominio de la intencionalidad emotiva está patente en la elección del tema (en el que la circunstancia se ha seleccionado: invierno, soledad) y en el desequilibrio expresivo (la atención se centra en lo excesivamente grande o en lo excesivamente pequeño). (*Foto Werner Stuhler.*)

Un paisaje moderno: en lo expresivo, … reminiscencias románticas, pero el hom… se ve a sí mismo y ve el mundo tamb… objetivamente. En la lucha con la mate… que no cesa jamás, el hombre ha ren… ciado a la fantasía e intenta una nu… serenidad. (*Foto Paul Nathrath.*)



ANGELITA SELIKTAR



Angelita Seliktar es israelita de raza, [n]acida en Bulgaria y criada en Viena, de donde hubo de salir a causa de la [ú]ltima guerra mundial. La guerra, que [se]paró a su familia, le hizo sufrir pe[na]s y horrores en un exilio de varios [añ]os. Pese a ello, esta pintora, que [co]nserva misteriosamente el lazo que [la] une a sus primeras raíces, y que se [de]vierte claramente en su pintura, [co]nserva también una cierta y cán[di]da ingenuidad alegre y tierna que [pu]rifica cualquier posible mal recuer[do] y que da a sus pinturas una fra[ga]ncia característica, semejante a la [qu]e tiene la pintura de los niños. Di[rí]ase que hay un niño perenne e in[m]arcesible en el alma de Angelita [Se]liktar.

Los colores son puros, fuertes, de[ci]didos. El dibujo está lleno de esa [im]aginación incisiva y sagaz que, den[tr]o de la ingenuidad, tienen las men[te]s infantiles cuando se trata de [te]mas profundas, aun siendo niñas: [un]a imaginación penetrante a su [m]odo, de que carecen muchos hom[br]es adultos, que, sin embargo, tienen [m]ás experiencia, y que en el orden [pl]ástico tiende a una figuración ideo[gr]áfica directa y sin ambages, donde [la] expresión y el sentimiento del rela[to] y sus protagonistas tienen más [va]lor para el cuadro que los meros [va]lores técnicos y las calidades y ma[ti]ces de la materia.

Esto no quiere decir que la artista [n]o se preocupe de los valores técni[co]s; pues hay visiblemente una pre[oc]upación consciente y meditada de [la] composición, del arreglo de los to[n]os y de ciertos movimientos rítmi[co]s de las líneas y masas, que por si [m]ismos son valores plásticos; pero, [en] último término, el sentimiento y [la] imaginación acaban por adueñar[se] del lienzo, y el lado técnico es ol[vi]dado y relegado a segundo plano [pa]ra dar rienda suelta al tempera[m]ento.

Desde el punto de vista del tempe[ra]mento, no cabe duda que Angelita [Se]liktar es una artista original. Hay [un] no sé qué de fuerte y audaz en sus [vi]bruaciones; algo noble, a pesar de [to]do, que al crítico, preocupado al [pr]incipio sobre todo por los valores [té]cnicos del lenguaje, le hace olvidar [pr]onto cuanto a esto se refiere y [ab]andonar cualquier prejuicio, para [co]ncentrarse paladinamente en el alma [m]ás entrañable de las ideas, los sen[ti]mientos y, en suma, las vivencias [de] que parece estar llena la pintura [de] Angelita Seliktar, gozando desde [el] fondo de esas vivencias y senti[m]ientos dicha pintura.

Una robusta sensualidad, caracte[rís]tica de los artistas natos, mezcla[da] a cierto misticismo extraño, dulce [y] doloroso a la vez, tembloroso y ar[di]ente como una gran ansia, son las [no]tas dominantes de aquel sentimien[to]. Los oscuros fondos, recuerdos de [la] negra noche, de la oscura noche [de]l alma, se pueblan, por ventura, [de] flores, de figuras aladas, de cintas [de] destellos vivaces, como si la nostal[gi]a de un paraíso siempre anhelado [y] jamás poseído viniera a templar y [a] animar con su alegre canción la [te]merosa y fantasmal tiniebla.

No creo que Angelita Seliktar se [ha]ya preocupado demasiado de indagar hasta el fondo de su propia inspiración. Ella pinta más bien cómo mana una fuente, y aunque suele decir, riendo, «que también tiene su filosofía, y que desea ponerla en los cuadros», dicha filosofía se resuelve al modo ingenuo e infantil que antes dijimos, no exactamente en conceptos fríos, sino en cálidas e impensadas reacciones, capaces de conducir directamente la imaginación creadora hacia las formas y asociaciones más apropiadas para expresar su sentimiento.

No soy muy amigo yo de buscar antecedentes, y, además, como dije, me parece Angelita Seliktar una artista fuertemente original; pues tiene un mundo propio y una peculiar manera de expresarlo; pero si hubiera de buscar esos antecedentes, que detesto, y que a menudo no hacen más que confundir el auténtico sentido y descifrado de las obras que se pretende enjuiciar, diría que la orientación de esta pintora es de un linaje semejante al de Chagall, por lo que a imaginación se refiere, y que, plásticamente hablando, podría recordar algunas cosas de Matisse y del aduanero Rousseau, sobre todo por el concepto del dibujo y figuración, así como en el color recuerda a los «fauves». Pero sobre todo ello hay una suerte de toque oriental, marcadamente oriental, que yo he visto en algunas pinturas bizantinas y que me recuerda también unos murales —ingenuos asimismo y muy interesantes— hechos por artistas abisinios modernos.

La profunda ternura y el delicado sentimiento decorativo, típico del estilo oriental, quedan patentes en este cuadro de Angelita Seliktar que ilustra aquí nuestras páginas.

L. TRABAZO



Nocturno

Luis González ROBLES

MERECE mención en estas páginas de arte un hombre que al Arte entrega su actividad, sus dotes de organizador y su ingenio. Y también —todo sea dicho— su instinto del éxito...

Luis González Robles es un sevillano inconfundible. En medio de doscientas personas —pese a distinguirle la discreción «social»—, se le descubre en seguida. Siempre sonríe. Tiene una palabra pronta, irónica, y un gesto displicente, amable. ¿Dice en serio lo que dice? ¿Bromea? Esta es su arma en la amistad y en el comercio: no se sabe. Luego resulta que es verdad; habla en serio, con eficacia y solvencia.

Los artistas españoles deben algunos triunfos a L. González Robles, Comisario en las Bienales de Alejandría, Sao Paulo y Venecia, y en la reciente de Numismática y Medallística, celebrada en Barcelona.

(Dirige asimismo el Club Urbis, donde tuvieron lugar exposiciones de Solana, Goya y, ahora, una de Rosales.)

Como efecto de esta labor, muchos pintores le están reconocidos. En Valencia y Barcelona fué objeto de recientes homenajes. Adhesiones espontáneas, numerosas, merecidas.

González Robles ha defendido a los jóvenes y la corriente abstracta de la pintura española, pero sin exclusividad. También a los no abstractos los ha propalado. Tiene el buen gusto, González Robles, de no incurrir en devociones fanáticas. Su estilo andaluz, chispeante, le conduce más bien al criterio ecléctico —no quiero decir escéptico— de «aclimatación», según las personas, las obras, los tiempos... Sin embargo, tiene por lo joven y no figurativo una inclinación latente.

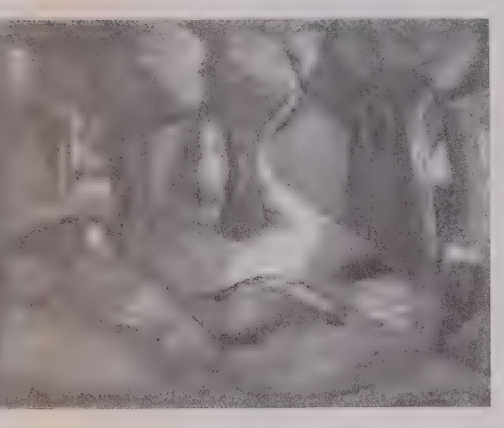
Podríamos escribir de González Robles bastante más. No es ocasión. Digamos, para concluir, que vino de Sevilla sin ayudas notables, y que a él se debe lo que es. Es hijo de sus obras. Pero apenas ha corrido la tercera parte del camino. Le sobra cuerda...

Colmeiro, en Madrid

Por LUIS TRABAZO

QUE yo sepa, no había expuesto nunca Colmeiro en Madrid hasta este invierno de 1958, que lo hizo en «Biosca». Su exposición fué, desgraciadamente, una revelación tardía para el actual público madrileño.

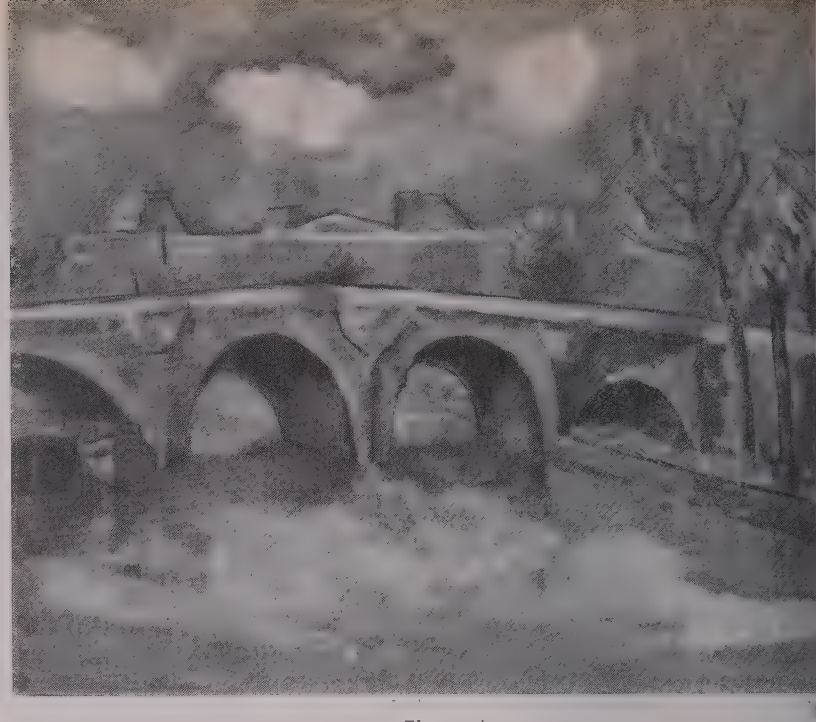
Colmeiro es uno de los más grandes paisajistas gallegos y uno de los más grandes paisajistas españoles; pero como aquí nadie lo conocía —quiero decir para el caso y fuera de sus allegados—, era como si no existiera, a la hora de hacer el cómputo de nuestros mejores pintores actuales. Ramón Faraldo, entrañable amigo mío, y que dedicó a Colmeiro, con ocasión de su reciente exposición, una bellísima crónica en «Ya», decía no hace mucho en el mismo periódico que Galicia, teniendo un paisaje prodigioso, no tenía apenas representantes dignos de ese paisaje. Naturalmente, entre los que omitía estaba Manuel Colmeiro; pues, no conociéndolo en absoluto, mal podía hacer de él mención. Yo estuve entonces por contestar a Faraldo, con el fin de reparar su involuntaria injusticia, diciéndole, poco más o menos, lo siguiente: ¿Cómo va a haber, amigo Faraldo, paisajistas gallegos dignos —como tú dices— de un Zabaleta, o de un Palencia, o de un Ortega Muñoz, si no haces cuenta de los que podrían, sin menoscabo, ponerse a su lado? Pero no contesté. un poco porque fué pasando el tiempo y me abandoné, y otro poco por el temor de suscitar una polémica sobre algo que en mi ánimo no era polémico, sino un simple tributo a la justicia debida. Ahora, el propio Faraldo, con su delicada y profunda visión de la obra de Colmeiro, repara hermosamente la injusticia, al menos por lo que a Colmeiro se refiere.



Paisaje

Yo creo, sin embargo, y sin ánimo de entrar en polémica con mi amigo, pues la opinión de cada cual hay que respetarla, siempre que tenga un peso y una responsabilidad, como es el caso, y pensando en que, al fin y al cabo, lo que yo piense no es más que otra y mera opinión, que en Galicia hay algunos paisajistas notables, además de los que Faraldo citaba y del propio Colmeiro. Y digo paisajistas, premeditadamente, y no digo pintores, aunque esos paisajistas sean también pintores en sentido amplio, porque esos pintores, justamente en el paisaje, han dado pruebas de una sensibilidad más que suficiente —y hasta de un saber, apurando la cosa, y aunque yo al puro saber de oficio no le dé tanta importancia como al alma que se le echa al asunto, y que es algo congénito e inseparable del mismo artista y lo que mejor lo define— como para incluirlos, sin titubeos ni regateos, entre los representantes con honor de nuestro paisaje gallego y de nuestro paisaje español. Cuento entre éstos a Juan Luis, que no es ningún descubrimiento, pues tiene el hombre Primera Medalla; y cuento, y mucho, a Fermín González Prieto, paisajista de una sensibilidad original, sincerísima y muy rica, con una capacidad de entrega como he visto pocas, y con una capacidad de renovación y creación que sólo puede venir de una honda inocencia y de un sentido innato de la pintura; y ello, a sabiendas de que los vientos que corren no son tal vez los más propicios para hacer su defensa, y, en cambio, sí lo son para suscitar torcidas interpretaciones. Pero, para mí, lo que vale sólo es lo que viene de adentro y tiene una raíz a la vez personal y racial o de ambiente, como quiera llamársele; y me tienen, en cambio, muy sin cuidado las tendencias. Ser abstracto o concreto, para mí no significa nada, como no se demuestre que abstracto o concreto se es algo en el reino de la creación poético-artística. Y en tal sentido, los dos pintores que he dicho no se pueden olvidar. Juan Luis, guste más o guste menos su pintura, tiene un estilo personal, nacido de la experiencia y no sólo de la imitación superficial, y alguna de sus obras, como aquel memorable paisaje del Sar, que le valió medalla, son de las que dejan huella en la memoria, y no pueden ser, en buena ley y justicia, pasadas por alto.

Fermín no tiene ni una mala medalla; pero es un gran paisajista. Uno de los mejores que hoy tiene España. Que se le conozca poco, no significa que él no sea, pues hay a quien se le conoce, y mucho, y a lo mejor no vale un real, pues en eso de la popularidad entran tantos ingredientes extraartísticos, que no es lícito considerarlos exclusivamente a la hora de decidir acerca del valor o desvalor de una obra. Yo me atengo a la obra. Yo veo esa obra, creo en su verdad, y lo digo. Y cuento que el tiempo, que tantas cosas serena y purifica, no habrá de hacerme traición. También Virgilio Blanco, y éste sí que era absolutamente desconocido del gran público, y aun del pequeño público —y hasta en su tierra—, fué un paisajista extraordinario. Virgilio Blanco era la inocencia misma, era la pureza de alma más absoluta que quepa imaginarse; y su visión del paisaje, realmente mística, brotada de comunión mística, de entrega cándida, total y sin reservas, como yo no haya visto jamás; sin la más leve sombra de cálculo impuro, y hasta casi sin esa sombra del saber que puede resultar por ventura perturbadora, cuando es saber sin inocencia, era una de las visiones más interesantes y originales que haya tenido la pintura. Me río yo del Aduanero Rousseau —que es un delicioso milagro—, y me río de los pintores de Haití, que asombraron a André Breton por su pureza inocente, si los comparo con la ternura realmente angélica, con la angélica y prodigiosa torpeza, preñada de emoción directa y arrobada, del malogrado y desgraciado artista que fué Virgilio Blanco.



El puente

Algún día habrá que dedicar a estos pintores de Galicia —y a otros que no
son paisajistas, pero sí ejempl
como Carlos Maside, recientem
fallecido— el estudio meditado
reclama la historia puntual de n
tra pintura gallega. Hoy, hemo
hablar, pues a ello estamos y lo
la ocasión, de la pintura de Ma
Colmeiro. Pero creo que esta men
de los paisajistas era aquí debi
venía casi de la mano al habla
propio Colmeiro. Y como la men
hecha se ha contraído a unos p
jistas —no todos, desde luego— y
sin aludir a otros muchos pin
valiosos que hoy tiene Galicia,
mi deber advertir, para que nad
duela, que las omisiones de eso
significan menosprecio, sino sen
mente que no es posible habla
todos a la vez, y que tampoco m
propuesto ahora hacer una rel
exhaustiva.

A Colmeiro le dediqué yo, hac
gunos meses, una crónica e
revista «Punta Europa». Nada t
que quitar de lo que entonces dij
Pero quizá tenga algo que añadir

Conozco al hombre hace mu
años, de antes de nuestra gu
Colmeiro era un pintor nato a
broso: no había estado aún en P
aunque sí en Buenos Aires, y ya
mucho. París, a mi ver, lo ha p
dicado. Así se lo dije a él. Prot
pero me atengo a lo dicho. Colm
es un pintor de medula campe
entendiendo aquí lo campesino e
sentido más alto, no sólo como
capacidad para representar lo rú
(que eso no me interesa, y más
me parece funesto), sino como
modo de ser que va en la entr
El está hecho de savia campesin
campesina gallega: lo lleva en
costumbres, lo lleva en el acent
lleva en la luz azul de sus ojos
pesinos, lo lleva en su modo de
portarse y de reaccionar y de se
lo lleva en todos los átomos de s
París, gran ciudad, atormentada
todo cuanto la historia ha p
producir de anticampesino, no
nada que darle a Colmeiro; pero
de, en cambio, quitarle. Y eso
que ha hecho. Turbarlo un poco,
pojarlo un poco de su gran ri
primitiva.

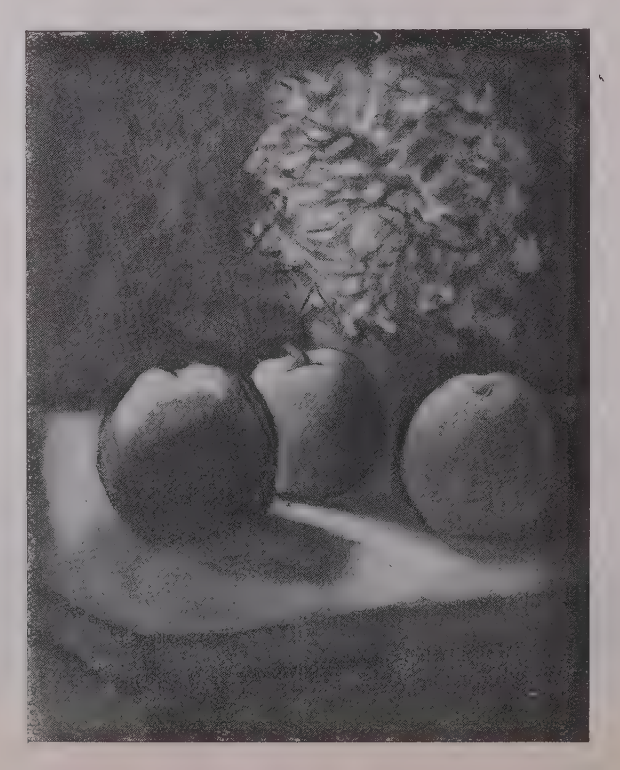
La elegancia (más o menos con
cional y de «Vogue» de un Braqu
le va a Colmeiro. Tampoco l
Picasso. Algo más le va Cezanne,
al fin y al cabo, huele tambié
campo provenzal, como le iría i
mente Millet, el gran Millet, ta
justamente apreciado a menudo;
sea como sea, Cezanne mismo e
buen burgués, con sentido bur
prodigioso artista y creador, y to
metafísico que se quiera, pero
alma campesina. ¿Qué va a sacar
meiro de ellos? ¿Un saber? Eso
tenía. ¿Un alma? No puede dá
un ambiente extraño. ¿Una nuev
quietud, más rica y acendrada
artista tan entero como él no nec
esa inquietud, pues ya la lleva d
desde el principio, y ¡con qué a
ticidad la llevaba!

París nunca puede dar nada a
no sea un parisiense nato, un

La mujer del pan



Manzanas y flores



Relato intrascendente

El autor de este relato —no puede llamarse cuento— vive en el sur de Francia. Salió de España por voluntad propia, pasando la «frontera» en 1948. Es un hombre joven, de ideas fraternas. Su pasión se cifra ahora en que no incurramos —los negros, los blancos o los amarillos— en discordia civil. Que la paz y la comprensión mutua nos hermane, nos regenere en la unidad... *El piensa —por cierto que como nosotros— en un porvenir colectivo pacífico y en el papel de «guía» reservado a España para la Europa de mañana. Habla de un «socialismo humanista». Quiere decir: la* humanidad *intrínseca, connatural al español, es más vehemente que la de otros pueblos, de energía dinámica más pura o generosa, y en ese sentido, más eficaz. Compartimos su parecer, que él expresa en las cartas con anhelo, como si su destino personal estuviese ligado al éxito de esa unidad sobrenacional... En efecto, es así. Lo que sea de Europa, será de nosotros. Y nosotros seremos en Europa algo más: un sentimiento vivo de comunidad, servido al modo español, con incandescencia y fe espiritual, no sólo por cálculo o razón de intereses.*

El «relato intrascendente» de Pons-Prades, tan simple, casi ingenuo, esconde en su raíz el grano de mostaza de una esperanza española: la de ser unánimes, concordes... Entonces llegará la hora de imbuir, con influencia positiva, a otros pueblos, moviéndolos hacia el «humanismo» viviente, no conceptual, que nos es nato.

A un joven muchacho que trabajaba en una fábrica donde, a causa de la guerra, undaba el elemento femenino, le parecía e cada vez que entraba en el taller todas miradas se posaban sobre él. Como si le eguntasen: *¿Y tú, qué haces aquí? ¿No ves que en el frente falta gente?* Y eso e apenas tenía diecisiete años.

Otro, que tampoco debía haber cumplido dieciocho, asistió, en cosa de una sema- , a varias sesiones de cine; y de las pe- ulas rusas —«Los marinos de Cronsdant»— las españolas —«La toma de Farlete»— se transformando de paisano en soldado. entalmente, se entiende.

En el mayor de todos —iba camino de los cinueve años— fué también el cine el e actuó de causa determinante. Un corto traje propagandístico, «La silla vacía», o las veces de detonador. He aquí el ar- mento: Un hombre asiste, sentado ante velador de café, a un desfile de milicia- s que marchan al frente. Entre dos sorbos refresco, breve reflexión. Luego, con ges- brusco y decidido, abandona la terraza l establecimiento y, poco después, le ve- s entrar en una oficina de alistamiento. ro desfile, y ahí va nuestro hombre, arma hombro. El último fotograma nos mues- la silla del café vacía. El tema era senci- , pero el ritmo de las secuencias, el mon- e en suma, y su fondo musical tenían, por visto, un poder sugestivo sumamente icaz.

Y así, unos por lo apuntado y otros por zones de no menor calibre, se juntaron ce amigos, enrolándose en el Ejército Re- ublicano. El menor, queda dicho, iba a mplir los diecisiete años. El mayor ron- ba los diecinueve. Doce fueron los rela- s que se oyeron sobre las circunstancias e habían empujado a unos y otros a en- larse. Tan sólo uno, Genaro, el empleado una farmacia barcelonesa, no dió la me- r explicación. Y como nadie se la pedía, muchacho constituyó, desde entonces, el igma de la expedición.

Desde Barcelona a Tembleque el tren in- virtió alrededor de cuarenta y ocho ho- s. Hubo una breve parada en Tarragona. ientras los demás se bañaban, algunos por tima vez, en el Mediterráneo, Genaro, con lápiz y un *bloc* de papel en las manos, é a sentarse encima de una roca que el ar, cariñoso, cubría. Y se puso a escribir. o faltó quien, de lejos, le miró de reojo, nsando para sus adentros: «¡Qué mucha- o más extraño!»

Otras dos horas de etapa en Valencia, ya noche. Con permiso para bajar del tren pasear por el andén. Nada de salir, bajo ngún pretexto, de la estación. El vagón nde iba el grupo de los trece quedó casi cío. Genaro permaneció en su asiento, es- biendo. Hubo alguien que se preguntó: No estará ya escribiendo su diario de erra?»

Pocos minutos de parada en Albacete, ando amanecía, bastaron para que los va- nes fuesen invadidos por una nube de ndedores de cuchillos, navajas y artícu- similares. El que más y el que menos eguntaba precios y manoseaba la mercan- ... La incursión de los cuchilleros no vana. Esto incitó a algunos a permane- en el tren, bajándose en otras estaciones.

Entretanto, a pesar de su mutismo y ais- miento, Genaro debió parecer cliente pro- io a uno de los vendedores, el cual, para mar su atención, le tocó en el hombro y dijo:

—«¡Vendo cuchillos buenos y baratos! e interesa, joven?»

—«No, muchas gracias»—respondió Gena- sin interrumpir su lectura.

Juzgando, sin duda, que la respuesta no suficientemente categórica, el cuchille- siguió asediándole con un ejemplar de ya empuñadura iba extrayendo hojas de más varias formas y dimensiones. Una via para cortar pan, la otra para abrir as de conserva...

—«No se moleste, tengo ya uno»—añadió naro. Y uniendo el gesto a la palabra, stró una navajita diminuta, de esas que rtas personas llevan sobre el chaleco u a prenda exterior, colgando de una ca- na, a modo de adorno. Y siguió leyendo. cuchillero miró a los que presenciaban escena, hizo una mueca extraña, levantó hombros y se fué en busca de otros entes.

Más de uno debió ceder, en aquel preciso tante, a la tentación de pensar que Gena-



ro no estaba en sus cabales. Al menos en ciertas ocasiones.

Un verdadero diluvio nos acogió en Tembleque que, por estar cercano el frente de combate, era el término ferroviario del viaje. Sería injusto omitir la presencia de una reducida charanga militar que saludó la llegada del tren, interpretando, bajo la lluvia, y con estoicismo, no recuerdo qué canción revolucionaria.

De la estación al pueblo había sus buenos dos kilómetros. Se emprendió la marcha por un camino que semejaba calle veneciana, más que senda para peatones, tanta era el agua que había caído y que estaba cayendo.

Casi todas las maletas, y en particular las de cartón cuero, que eran las más, fueron desintegrándose por el camino, antes de llegar a Tembleque. De las primeras en hacerse pedazos fué la de Genaro. Este envolvió toda su ropa en una camisa, y llevaba el fardo bajo el brazo. Pidió tan sólo que le guardasen tres *blocs* de papel, cuidadosamente empaquetados en una hoja de periódico. Casi nadie se dió cuenta de ello...

A pesar del tiempo y de la hora —debían ser las dos de la madrugada—, muchas fueron las casas que abrieron sus puertas y acogieron a aquellos muchachos que llegaban calados hasta los huesos, y que, por fortuita colaboración de la ingrata temperatura reinante, empezaban a darse cuenta de lo incómodo que es ir a la guerra.

En un abrir y cerrar de ojos se encendieron las hogueras domésticas, y ¡a secar ropa se ha dicho!

Alguien se fijó en Genaro, y vió que estaba sentado en un rincón de la sala, escribiendo. Entre dos estornudos se le acercó uno de sus compañeros, y con ligero tono de reproche, le dijo:

—«¡Pero hombre, ven a secarte!».

—«Sí, ya voy, ya voy»—había contestado Genaro, como si despertase de un sueño.

Esto, añadido a la escena de la navajita, autorizó a más de uno a pensar: «Lo dicho; éste no está bien de la cabeza».

Tembleque-Madrid-El Escorial. Excelente viaje en camiones militares «Bedford». Unas semanas de instrucción y después, al frente, en el sector de Zarzalejo-Valdemorillo, al oeste de El Escorial.

Durante el período de instrucción fueron varios los sorprendidos al ver con qué facilidad asimilaba Genaro los rudimentos militares. Hasta le nombraron sargento-instructor.

Sin duda para restarle méritos, hubo quien pretendió que el ex-empleado de farmacia había asistido a cursillos de preparación pre-militar en la Ciudad Condal. Y para dar mayor consistencia a esta afirmación, se insinuaba que era muy probable que las notas que tan a menudo consultaba en sus *blocs* fuesen lecciones de trigonometría, o algo por el estilo, con las que preparaba su ingreso en alguna Escuela de Guerra.

En aquel sector —sin saber exactamente por qué— el abastecimiento era escaso y se pasaba bastante hambre. No extrañaba, pues, que algunos, para mejorar el rancho, saliesen a menudo de cacería. Con un poquitín de suerte y cierta habilidad —ya que el empleo de armas de fuego estaba terminantemente prohibido—, se podían capturar conejos, liebres y alguna que otra perdiz. Los menos duchos, es decir, los originarios de las ciudades, teníamos que conformarnos con ranas y lagartos. Al menos, al principio.

Genaro no salió nunca de caza. Nadie le invitó, y tampoco él pidió que le llevasen. Se apartaba de la chabola, se sentaba de espaldas a la línea de fuego, como guareciéndose de posibles balas perdidas y, lápiz en ristre, se ponía a escribir.

Fué entonces cuando el más atrevido —y el más inconsciente— de sus compañeros, haciendo una singular recapitulación del comportamiento de Genaro desde la salida de Barcelona, y tomando pie de su carácter poco comunicativo, emitió una absurda y peligrosísima hipótesis: «¿No será un fascista?».

Desafortunadamente, la cosa no quedó aquí. De pensamiento se transformó en palabra, y varios de los que se llamaban sus amigos repitieron la pregunta: «¿No será un fascista?».

Mas en toda tragedia —sobre todo si los protagonistas son españoles— hay una nota cómica. Ella fué aportada, en este caso, por la intervención del más joven del grupo; el cual, con idéntica ligereza a la de sus compañeros, pero en sentido contrario, aclaró: «No, no creo que sea un fascista, pues tiene las orejas muy pequeñas».

Y esto que, naturalmente, no convenció a nadie, tiene su «historia»... Hela aquí: cubrían los muros de El Escorial unos carteles destinados a las tropas republicanas, poniéndolas en guardia contra la quinta columna. Impreso en varios colores, sin duda para que llamase más la atención, el cartel representaba una cabeza de hombre, vista de medio perfil. Destacaba una mirada oblicua, como si también con los ojos quisiera escuchar, descollando de la cara una descomunal oreja, al pie de la cual se leía la siguiente advertencia: «Soldado de la República, sé prudente, el enemigo te escucha».

El invierno 1937-38 se echó encima, casi sin avisar. Y sucedió lo que suele suceder en todas las guerras: se entablaron combates, hubo muertos y heridos y hasta algún desaparecido. Una tarde —presentíase una inminente e importante operación— pidieron voluntarios para un servicio. Genaro fué de los primeros en alistarse. Los que le vigilaban, sospechando que bien podía ser «fascista», se dijeron:

—«Este no vuelve».— Uno de ellos estuvo incluso merodeando por la chabola del ex-empleado de farmacia, tratando de averiguar si se llevaba los *blocs* consigo. Aquella colección de hojas que algunos imaginaban repletos de datos estratégicos destinados al mando enemigo.

Llegó la hora de la operación, y antes de marchar, Genaro habló a uno de los que más sospechaban de él, diciéndole: «En mi macuto hay unos papeles que desearía fuesen enviados a mi madre... en el caso de que ocurriese algo.» Secamente, a guisa de agradecimiento, añadió: «Muchas gracias.» Y, tras brevísimos instantes de silencio: «Hasta luego.»

Arrinconados en su chabola quedaron los tres «amigos» que habían oído las últimas palabras de Genaro. Ninguno de ellos se atrevió, de momento, a ir a husmear en los bártulos del ex-empleado de farmacia. Hasta que uno, para acallar quizá alguna tímida protesta de su conciencia, se levantó, saliendo al exterior, al tiempo que mascullaba: «Pronto vamos a salir de dudas. No hay más que ir a ver si se ha llevado los *blocs.*»

En aquel preciso instante nacía un nuevo combate. La sinfonía de costumbre: tiros sueltos, voces groseras, tableteo de máquinas automáticas y, poco después, la aguda y sonora voz de los morteros y de los cañones.

Alboreaba cuando regresó la patrulla. Con tres hombres menos. Tres muertos; uno de ellos, Genaro. El teniente que mandaba la expedición explicó que habían perdido la vida cuando cubrían la retirada, entre las dos líneas de fuego.

A la noche siguiente fueron «recuperados»...

En el macuto encontraron los *blocs*. ¡Los dichosos *blocs*! En sus hojas se leían unos poemas bien sencillos: *Tierra catalana, El Mar, Los Pájaros, El Manantial*... Y algunos pensamientos dedicados a su madre.

En la cartera hallaron un escrito, inacabado, dirigido a su hermano pequeño. Tras hablarle de «lo horrendo que es matarse entre hermanos», el ex-empleado de farmacia, anotaba un doloroso presentimiento: «Me asalta el temor de que todos estos sacrificios sean vanos.»

Luego, años más tarde, se supo que un joven intelectual del bando adverso, antes de ser fusilado por sus enemigos, había escrito esta frase: «Ojalá fuera la mía la última sangre española que se vertiera en discordias civiles.»

Eduardo PONS-PRADES

Carcassone, abril 1958.

Carta a Juan Fernández Figueroa, sobre la isla de Juan Fernández, Viernes y Robinsón, botella a la mar y soledad

ISLAS, ISLAS LOS HOMBRES, MI BUEN AMIGO, y no islas venturosas, sino cerrados sobre sí mismos y su destino. Y tú, Juan Fernández, pugnando por salir de tu insularidad. Aislado también yo en mi isla, con la mirada puesta en la línea del mar. Un desertor de la flota real inglesa, Alejandro Selkirk, que había vivido en completa soledad en la isla de Juan Fernández, inspiró a Defoe su Robinsón. Y Robinsón —como Quijote, quijote; Lazarillo, lazarillo; Celestina, celestina, y Don Juan, donjuán— se hizo robinsón. Y de robinsón, robinsonear —este nuestro dar vueltas a Jericó—, que es lo que tú y yo hacemos. Tú, con INDICE. Yo —como Ovidio en el Ponto Euxino—, desde Roma, con esa pasión hacia adentro, que acaso caracterice a los robinsones en las islas desiertas. Hoy cae una lluvia fina. Estoy rodeado de libros. Fumo. Fumar me hace toser. Volver a fumar, en cambio, me calma la tos. Un vago dolor reumático serpea en la pierna izquierda. He bebido una taza grande de café bien caliente. Como un concienzudo robinsón, he apartado la mirada de los libros y me entrego diligentemente a la preparación de una botella de náufrago con un mensaje dentro. Es decir, te escribo una carta. Cultiva INDICE, con morboso predilección, el género epistolar. Parece como si —en su natural desconfianza hacia un público cada vez más desdeñoso— tratase de este modo el escritor de garantizarse al menos un lector, aquel a quien la epístola va dirigida. La idea no es mía, sino de Larra. Como cada español nace con un censor dentro, es posible que caiga algún que otro lector más, por curiosidad enfermiza hacia la correspondencia ajena. Sabido, por otra parte, el hecho de que muchos oradores se ven precisados a escoger entre el público un solo y anónimo oyente a quien dedicar el entero discurso.

ESPAÑA ES UNA PENINSULA CON TENTACIONES de insularidad. La insularidad —a veces— nos asalta y nos exalta. Propicio el español a atrincherarse detrás de un lugar común, los unos lo hacen en el «Santiago y cierra España»; los otros, en el «Ya no hay Pirineos». Exacerbadamente parcialistas, una y otra actitud, podían ambas ser corregidas, declarando que los Pirineos, si bien nos separan, al mismo tiempo nos unen a Francia, a Europa, al Mundo. Incontrastable verdad geográfica, a la que fervorosamente me adscribo. Quiero decir que soy peninsular hasta la medula; que la peninsularidad es la verdad y que, por tanto, todo rebrote de insularidad es herético, y como tal debe ser denunciado. En apariencia, esta carta parece como si fuese a insertarse en ese vago europeísmo, poco comprometido, de que gustan los muchachos entre los veinte y los treinta años. No. Yo voy más lejos. Quiero decir que la insularidad es un cáncer que corroe toda la vida española. Nada más lejos de mi intención que hacer frases ingeniosas o juegos de palabras; la amargura del corazón lo impediría. No trato tampoco de iniciar una polémica. Lo que yo puedo decir está fuera de toda polémica. Más aún, está frente a algo que, pretendiendo ser polémica, no es otra cosa que algarabía, final de borrachera, vuelta de borrachera, cuando el borracho —perdido y solo— habla a solas, dando bandazos en la noche. Islas, islas los borrachos, mi buen amigo, y no islas venturosas, sino cerrados sobre sí mismos y su destino. Cambiada su botella de náufrago por una botella de vino. Como el borracho de Kafka, hablando a empujones: «La cosa es así, me comprende, ¿comprende? Tengo sueño. Por esto me voy a dormir. Tengo un cuñado, ¿comprende?, en la plaza Wenzel, y yo voy allí porque vivo allí; allí tengo mi cama. Ahora voy. Sólo que no sé, ¿comprende?, cómo





se llama y dónde vive. Me parece haberlo olvidado, pero esto no importa, porque ni siquiera sé si tengo un cuñado. Ahora voy. ¿comprende? ¿Usted cree que lo encontraré?»

Acaso pueda parecer demasiado pesimista este modo parabólico de acceder a la cuestión. El pesimismo intelectual constituye ya una tradición en la vida española. Parece como si un tan sombrío esquema no se ajustase al, a veces simplicísimo, repertorio de problemas del alegre paseante en cortes o el ciudadano incualificado, afanosamente entregado a la tarea de su personal vivir, para quien todo se resuelve en vivir mejor o peor. Ciertamente, mejor o peor, vivimos. A veces, incluso, nos casamos. Tenemos hijos, que crecerán como las ciudades crecen (¡y cómo crecen!) por los arrabales. Y la biología nos desborda (como una mujer gruesa en un corsé demasiado estrecho) en la falta de pisos. Un agudo sentido práctico de la vida —de indudable cuño norteamericano— ha invadido nuestro ciudadano medio, despolitizado, nutrido de cine inocuo, lector de novelas agradables, las más, traducidas. La existencia polémica de España se reduce a unas cuantas docenas de españoles —los más con segunda intención— que dialogan (¿disputan?) sobre una serie de cuestiones que son más cuestiones de forma que de fondo. Engranada en este aparato de relojería, una actitud pesimista aparecería desfasada. Se trata, quizá, también de un pesimismo de forma. La supuesta insularidad cae por su peso como una teoría artificiosa.

*Y —SIN EMBARGO— NO ES ASI. RECUERDE el lector lo que acontece a los náufragos. Empiezan a caminar a la orilla del mar. Caminan y caminan, y en un determinado momento se encuentran en el punto de partida. Es así como descubren que se hallan en una isla. Un punto y un momento cierran sobre ellos espacio y tiempo, como en el universo de Einstein. Estamos insertos en un círculo vicioso: lo mismo que el borracho de Kafka. Existir en España es darle vueltas a la existencia. Progresar, en lo vital, en lo intelectual, es «estar de vuelta». Picasso se hace genial dándole la vuelta a un objeto como un guante. Te he dicho, querido Juan, que estoy rodeado de libros. Tomo una edición azul de «Fausto»: la bruja se ha encerrado en un círculo y Mefistófeles dictamina: «*Es war die Art zu allen Zeiten —Durch Drei und Eins, und Eins und Drei— Irrtum statt Wahrheit zu verbreiten*». El círculo es el estado premonitorio de la alucinación. Bailando en círculo caen en trance los pueblos primitivos. Contemplando su propio ombligo cae en éxtasis el budista, cuando no da infinitas vueltas al rodillo de las oraciones. Si el enrarecimiento del aire produce los espejismos del desierto, un cierto enrarecimiento mental produce las alucinaciones. «Ningunos le parecían tan bien como los que compuso el famoso Feliciano de Silva...: «La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo...» ¡Qué gran derviche danzante, peonza de la eternidad, nuestro quijote! Un viento africano del desierto le ha secado el cerebro ¿Qué tiene de extraño, pues, que vea en todas partes gigantes e ínsulas que conquistar o prometer? Se ha abierto ante nosotros el gigantesco drama de nuestra insularidad, la razón de nuestra sinrazón, es decir, nuestra razón. Todo lo racional es irreal. Desde la isla de su sordera —su querer-estar-sordo— Goya titula uno de sus caprichos: «El sueño de la razón engendra monstruos». ¿Cómo puede interpretarse esta frase en un profeso racionalista de su época? Piénsese en esas figuras de sus cuadros, o sus caprichos, que flotan en el aire y nos daremos cuenta que son razones que se han separado de la vida, que han cobrado un ser propio, que son razón raciocinante «per se», a lomos de un extraño «clavileño» explosivo.*

Y desde estos supuestos, ¿a quién puede sorprender que el más urgente quehacer histórico sea el de llevar la razón a la vida, proyectarla sobre la vida, hacer «proyectos reales», desencantar a Dulcinea? Véase, pues, cómo en el fondo de una tal posición no existe el pesimismo, sino la vuelta a la realidad. Una fórmula nuestra de cortesía, si bien no castiza, reza: «Encantado de conocerlo». La fórmula es hipócrita, porque el encanto es opuesto al conocimiento. Conocer es, propiamente, desencantar («desencantado» entre nosotros equivale a desilusionado). Conocer es propiamente, cotejarse, tener conciencia de las propias dimensiones, saber el terreno que se pisa, acabar con las levitaciones místico-laicas. El encantado (¿drogado?) cree flotar en el aire, como las figuras de Goya; ser una isla flotante —la Laputa de Gulliver—, un caballo volador, cuando lo que se es en realidad es la irrisión de todos los Duques habidos y por haber. No sabes, Juan, cómo se me aprieta el corazón por el vago sonreír irónico de los otros, que —ni tienen otra obligación— más que espectad una España lejana, sola, desamarrada del mund la realidad. ¿Será preciso apelar a la vergüenza na ¿Será preciso colocar la vergüenza en su sitio? nosotros, que nos avergonzamos de lo que no d mos, no nos avergonzamos de lo verdaderamen gonzoso. Y así, unos pocos, debemos cargar con güenza de los otros.

NO SE QUIERA VER EN ESTA MI APELACIO peninsularidad un indiscriminado deseo de impo de mercancía extranjera. A ti, que te ocupas de tura, si tuviera tiempo, te demostraría que en l mos veinte años nada trascendental se ha pr en las artes y las letras de Europa y América; na supere la normal capacidad de un español crea hoy, un español que supiese salir del círculo, de la isla y caminar en línea recta. Es más, y confesarte que, en cierto modo, soy tradicio Y porque soy español tradicionalista, frente a dicionalismo de reacción, producto del resentimie las minorías francesas ante la revolución, prod los que se baten en retirada entre el aleteo de l vos, babosean en Bayona y reviven Caín y Ab Abel que fuese también Caín) desde el Bearn pa jo; tradicionalismo éste lleno de contrasentido trapuntos, gerundios y fraygerundios, particip participios y particiones a parte rei, distinción formal, divideutvinces disfrazado de unidad y v empezar, copiado todo de quien-a-su-vez-copió- enteras (también demostrable), enzarzado en p con sus propios fantasmas, con su propio negrito do Viernes, negro de sus monólogos... ¡No!

(Aposta he dejado un período abierto, una f conclusa, por ver si este círculo vicioso se escapa tangente.) Frente a este tradicionalismo, te d antis y contras, *hay otro verdadero tradicionalism sí genuinamente español, que se engrandece pe la mayúscula de los quijotes, las celestinas, los llos y los donjuanes, los arciprestes, los frayl lopes y los garcilasos, este sí lleno de gracia y d vital, lleno de desbordante genialidad española las cosas con las gafas de Quevedo llamadas q este sí lleno de «Volkgeist», enraizado fuertem la noche de los siglos. ¿Lengua de Cervantes lengua de Cervantes es ésta, si no se ha de poder hideputas a los hijos de puta, como Cervantes mente escribía? ¿Qué recelo nos impide —o recomienda— llamar a las cosas por su nombr que partir a la reconquista de nuestro subsuelo ralmente, no del subsuelo del lenguaje) físico y subsuelo moral; a la tierra, que da ciento por ha sido bien sembrada; al espíritu, que nos ensa es abierto; a la armonía entre una y otra, natu espíritu, que es metafísica. El tono de la frase recordado a Hegel.*

Pues bien, en 1931, *precisamente sobre Hegel, c Zubiri una conferencia con estas palabras:* «La de la existencia humana no significa romper con el resto del universo y convertirse en un intelectual o metafísico. La soledad de la ex humana consiste en un sentirse solo, y por ello, tarse y encontrarse con el resto del universo Esperemos que España, país de la luz y de la colía, se decida alguna vez a elevarse a concep tafísicos.»

ENVIO

HOY CAE UNA LLUVIA FINA. ESTOY RO de libros. Fumo. Fumar me hace toser. Volver a en cambio, me calma la tos. El dolor reumátic corrido a la pantorrilla. La taza de café está vac no espera ya mucho de la vida. Un rincón con lo Un grupo, ni muy grande ni muy pequeño, de sos alumnos. Y que la mujer no nos distraiga d tro trabajo hablando de conflictos económicos. Fumo y pienso en esos muchachos que han ven trás de nosotros, que a veces escriben, que hab exaltación, y cuya mirada se abre a fantástic zontes. Pienso que estoy en deuda con ellos. Pie te acompañan en tu isla de Juan Fernández. que escriben donde y como pueden, y que nue ber es animarles, porque el mañana es suyo. Pi otras revistas. En esa otra isla: «Insula». Recu café Gijón y la clara luz de Madrid. (Escatime obstante— los elogios. Debemos ser sobrios en l gírico. INDICE está muy bien. No quería decirte te lo digo. Te lo digo solamente porque es ver

Carlos TALAM

Roma, diciembre de 1958.

El disco del mes



MOZART: Parodia musical (eine musikalischer spass). Les petits riens.—BEETHOVEN: Ballet caballeresco (ritterballet).—BELTER. 30088. 30 cms.; 33 r.p.m.

Es esta una obra extraordinaria, que encierra dos grabaciones de alto interés para los discógrafos. Una parodia musical de Mozart, genial como todas sus obras y poco conocida, y un ballet de Beethoven, danza, casi inédito en el mundo de la danza.

Magnífica grabación de BELTER. Acaba de aparecer en el mercado español y **acredita** a esta marca: una de las más serias y significativas en la edición de **obras maestras** de todos los tiempos.

librería y discoteca por correspondencia

Boletín núm. 4



Francisco Silvela, 55
Apartado 6076
MADRID

Cualquiera de los discos o libros reseñados en este Boletín, puede solicitarlos a nuestra dirección.

CATALOGO DE NOVEDADES

Música sinfónica

390.—RIMSKY KORSAKOW: "La Gran ...cua Rusa". Obertura. Op. 36. Orquesta de la ...edad de Conciertos del Conservatorio de Pa-...-Vuelta: MOUSSORGSKY: "Una noche en ...monte pelado. RIMSKY KORSAKOW: "Capri-... Español". Op. 34. BORODIN: "En las este-... del Asia Central". Poema sinfónico. Direc-...: André Cluytens.—30 cms., 33 r.p.m. 300 ptas.

391.—CESAR FRANCK: "Quinteto para ...o en Fa menor". Ejecutado por Quinteto Chi-...o.—30 cms., 33 r.p.m. 265 ptas. BACH: "Concierto para órgano y orques-...n Mi bemol mayor.

392.—PADRE ANTONIO SOLER: "Quin-... núm. 6 para órgano y cuarteto de cuerda en ...menor". Dirección: Francois Paillard.—30 cen-...tros, 33 r.p.m. 265 ptas.

393.—RACHMANINOW: "Moura Lympa-... Concierto en Re menor para piano y orques-... Op. 30. Nueva Orquesta Sinfónica. Director: ...hony Collins.—30 cms., 33 r.p.m. 265 ptas.

394.—CHRISTIAN FERRAS: "Ravel", ...ane. "Chausson", Poema. Op. 25. HONEG-...: "Sonatas para violín sin acompañamien-... Orquesta Nacional de Bélgica. Director: Geor-... Sebastián.—30 cms., 33 r.p.m. 265 ptas.

395.—MISCHA ELMAN: "Bruch". Con-...o núm. 1 en Sol menor para violín y orques-... Op. 26. "Wieniawski". Concierto núm. 2 en ...menor para violín y orquesta. Op. 22. Orques-...ilarmónica de Londres, dirigida por Sir Adrian ...lt.—30 cms., 33 r.p.m. 265 ptas.

396.—HAYDN: "Sinfonía núm. 99 en Mi ...ol. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: ...alton Kisch.—25 cms., 33 r.p.m. 225 ptas.

397.—JEAN CASADESUS: "Música fran-... para piano".—30 cms., 33 r.p.m. 260 ptas.

398.—MANDELSSOHN: "Sinfonía núme-... en La menor". Op. 56. Orquesta Sinfónica de ...dres. Director: Georg Solti.—30 cms., 33 revo-...ones por minuto. 265 ptas.

399.—EMIL GILELS: "Saint-Saëns". Con-...o para piano núm. 2 en Sol menor. Op. 22. ...ZART: "Sonata para piano núm. 16 en Si be-... mayor". K. 576. Orquesta Sinfónica de la So-...ad de Conciertos del Conservatorio de París. ...cción: Andre Cluytens.—30 cms., 33 r.p.m. 260 ptas.

400.—RACHMANINOV: "La isla de los ...rtos". Poema sinfónico. Op. 29. DUKAS: "La ...". Poema Danza. Orquesta de la Sociedad de ...ciertos del Conservatorio de París. Director: ...Ansermet.—30 cms., 33 r.p.m. 265 ptas.

401.—OBERTURAS FAMOSAS.—Núm. 1, ...PE: "Poeta y aldeano", "Pique Dame".—...lta: "Mañanas, tardes y noches en Viena", ...ballería ligera". Orquesta Filarmónica de Lon-... Director: George Solti.—30 cms., 33 revolu-...es por minuto. 265 ptas.

Española selecta

402.—ISAAC ALBENIZ: "Iberia y Nava-...". Versión completa interpretada por Alicia ...a Rocha. Dos discos de 30 cms., con libro en tres idiomas. Volumen 1 de la Colección "Obras Maestras de la Música Contemporánea". 510 ptas.

403.—TURINA: "Procesión del Rocío". 285 ptas.

404.—M. DE FALLA: "Noche en los jardines de España". Solista: G. Novaes. Orquesta Sinfónica Pro Música de Viena. Director: H. Swarowsky.—30 cms., 33 r.p.m. 285 ptas.

405.—M. DE FALLA: "El Sombrero de Tres Picos" (Ballet completo). A. Peris de Pruliere (Soprano). Orquesta del Teatro Nacional de la Opera Cómica de París. Director: J. Martinòn.—30 cms., 33 r.p.m. 285 ptas.

Música de Andalucía

406.—DE LA ANTOLOGIA DEL CANTE FLAMENCO: Cantaor, Bernardo el de los Lobitos. A la guitarra, Perico el del Lunar.—17 centímetros, 45 r.p.m. 77 ptas.

407.—DE LA ANTOLOGIA DEL CANTE FLAMENCO: Cantaor, Niño de Almadén. A la guitarra, Perico el del Lunar.—17 cms. 45 revoluciones por minuto. 77 ptas.

408.—EXITOS DEL MAESTRO QUIROGA: Canta Conchita Bautista. Versión instrumental para gran orquesta.—17 cms., 45 r.p.m. 77 ptas.

409.—UNA NOCHE EN LA TABERNA FLAMENCA: Bulerías, Caña, Alegrías de Cádiz, Farruca, Sevillanas, Seguiriya, Fandangos de Almería, Popurrí flamenco. Intérpretes: Los Macarenos, con guitarras, palmas, palillos y cantaores. 25 cms., 33 r.p.m. 185 ptas.

410.—CAFE CANTANTE: Selección de temas flamencos. Intérpretes: Cantaor, Roque Montoya (Jarrito); Pitos y taconeo, Pilar Calvo, y guitarra, Luis Maravilla.—25 cms., 33 r.p.m. 185 ptas.

411.—BAILES Y CANTOS DE ANDALUCIA: Sevillanas, Bulerías, Alegrías, Tientos, Fandangos de Huelva, Soleares, Zapateado. Intérpretes: Cantaores: Roque Montoya, Beni de Cádiz, Soledad Jordán. Bailarina: Luisa Triana. Bailaores: F. A. Aguilera, Ramón Vélez. Bailaoras: Carmen Santos, Rosita Alcaraz, S. Villagrán. Guitarristas: Francisco Aguilera, Antonio González.—25 cms., 33 r.p.m. 185 ptas.

Estrellas de la canción

412.—LES ELGART: El charlestón. Preludio de las montañas rocosas. Boogie del escenario. No quiero incendiar el mundo.—17 cms., 45 revoluciones por minuto. 75 ptas.

413.—AURELIO FIERRO: Core ingrato. Piscatore'e pusilleco. Guapparia. Santa Lucia Luntana. 17 cms., 45 r.p.m. 85 ptas.

414.—JULIA DE PALMA: Qué será, será. Hablando a oscuras. Vals de Natacha. Estribillos. 17 cms., 45 r.p.m. 85 ptas.

415.—ALMA COGAN: Por donde Lola va. Labios afortunados. Dulce. Para Freddy.—17 centímetros, 45 r.p.m. 85 ptas.

416.—SERENELLA: Qué será, será. Chiquillo. Duda. Camina, borriquito.—17 cms., 45 revoluciones por minuto. 75 ptas.

417.—GLORIA LASSO Y LUIS MARIANO: Canastos. Amor, no me quieras tanto. Chiquillo. Así, así.—17 cms., 45 r.p.m. 85 ptas.

418.—THE NICHOLAS BROTHERS: Amor, vuelve a mí. Jeepers Creepers. No eres mi chica. Lluvia o sol.—17 cms., 45 r.p.m. 85 ptas.

419.—GILBERT BECAUD: La Corrida. Dime, pues.—17 cms., 45 r.p.m. 75 ptas.

Música ligera

420.—LOUIS PRIMA: "The Call of the Wildest". Keely Smith, with Sam Butera and the Witnesses. 30 cms., 33 r.p.m. 265 ptas.

421.—LES BROWN: And his Band of Renown. DANCERS CHOICE.—30 cms., 33 revoluciones por minuto. 265 ptas.

422.—JACKIE GLEASON: Presents music to make you misty.—25 cms., 33 r.p.m. 185 ptas.

423.—EARL BOSTIC: "Noche y día", "Cielo azul", "Lejos" y "Olas del Danubio". Saxofón y orquesta.—17 cms., 45 r.p.m. 75 ptas.

424.—LINE RENAUD: "Pres de Toi", "Qu'est-ce que j'ai fait, dis-moi?" y "Gwendolina".—17 cms., 45 r.p.m. 75 ptas.

425.—BOBBY HACKETT and his jazz band: "Wolverine Blues", "The Continental" y "Tin Roof Blues".—17 cms., 45 r.p.m. 75 ptas.

426.—BLACK SATIN: "Los que viven en la colina", "Canción de luna", "Mientras vivas" y "Vivamos de nuevo".—17 cms., 45 r.p.m. 75 ptas.

427.—ROSITA QUINTANA: "Poco a poquito", "Los bueyes... N", "Ando en buscas" y "Vamos al parque Cefira".—17 cms., 45 r.p.m. 75 ptas.

428.—KRAMER: "Yo, mamá y tú", "Una casita en Canadá", "Todos lo dirán" y "Mi dolor".—17 cms., 45 r.p.m. 75 ptas.

429.—MAGDALENA CASTRO: "No me atormentes tanto", "Vida sin sendero", "Llegó el amor" y "Corazones a la par".—17 cms., 45 revoluciones por minuto. 75 ptas.

430.—MICK MICHEYL: "Si te acordases", "La leyenda de los santones", "El amor te llama" y "Cierra tu bocaza".—17 cms., 45 r.p.m. 75 ptas.

431.—BARMAR: "Maruzzella", "Can-Can", "Disuádete" y "Bajo los puentes de París". 17 cms., 45 r.p.m. 75 ptas.

432.—RAY ANTHONYS: "Campus Rumpus!".—17 cms., 45 r.p.m. 75 ptas.

433.—JACKIE GLEASON: "Serenata en azul", "¿Qué tal estás?", "Ni por asomo" y "Dentro de mí".—17 cms., 45 r.p.m. 75 ptas.

434.—GEORGES JOUVIN: "Catarí, Catarí", "Torna a Sorrento", "Granada" y "Java". 17 cms., 45 r.p.m. 75 ptas.

DISCOS

Noticias

Por primera vez se vende en el mercado español la «Novena Sinfonía», de Beethoven, en un solo disco microsurco de 30 centímetros. Se trata de una magnífica grabación de BELTER, aparecida durante los días de Navidad, y que ha sido del agrado de todos los aficionados, por sus calidades y por su comodidad de utilización.

Nos llegan noticias de Norteamérica dando cuenta de que cierta marca famosa en la industria fonográfica está ultimando los preparativos para grabar una monumental «Antología del Jazz». En ella se perpetuarán los distintos estilos y las interpretaciones de los más famosos divos de este género. Como verán ustedes, las «antologías», nacidas a la sombra del flamenco español, se han puesto de moda en todo el mundo.

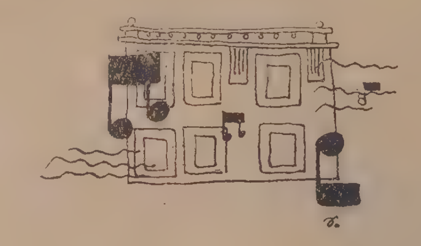
HISPAVOX sigue adelante con su colección de Obras Maestras de la Música Contemporánea. Ahora, con Alicia de la Rocha al piano, ha grabado la versión completa de IBERIA y NAVARRA, de Albéniz. Dicha grabación, al decir de la crítica, es bastante estimable.

La grabación de EL MESIAS, de Händel, que anunciamos en números anteriores de nuestra Revista, ha sido un verdadero acontecimiento. El público y la crítica la recibió como una verdadera obra maestra, en un alarde de técnica y sonoridad.

UN BUEN CATALOGO DISCOGRAFICO

Entre las marcas de discos españolas, dedicadas unas especialmente a la música ligera; otras, al género lírico o al folklore, y algunas, a la músima sinfónica, destacamos hoy a BELTER. Su catálogo es un buen exponente de su labor. Músicos casi inéditos y obras sin estrenar en España llegan a la sombra de este nombre, que en poco tiempo se ha introducido firmemente en nuestro mercado. Obras maestras de la música de todas las épocas, presentadas en forma de libros y con comentarios adjuntos de buena crítica, hacen de la colección BELTER una magnífica muestra de «high fidelity», en la que sobresale su depurada técnica de grabación.

Desde Juan Sebastián Bach, en sus conciertos, cantatas y fugas, hasta las sinfonías de A. Schoenberg, BELTER ofrece un



cuidadoso catálogo de música sinfónica o de cámara, en versiones dignas del mayor prestigio.

L. M.

GRABACIONES DESTACADAS

TRES DANZAS FANTASTICAS PARA PIANO, de Dimitri Shostakovich. Intérprete: Sonia Anschütz. Disco TELEFUNKEN 92.004.—17 cms. 45 r.p.m.

Shostakovich es uno de los músicos soviéticos más destacados en la actualidad. Comenzamos a conocer su obra y a valorarla. Fuera del plano estrictamente sinfónico, Shostakovich se nos ofrece en estas tres Danzas Fantásticas para piano como un compositor de fina elegancia, de agilidad y soltura singulares.

Corresponden a una etapa inicial del músico. En ellas se advierte marcada influencia de la escuela rusa: acentos, giros y hasta detalles de construcción a lo Rimsky Korsakoff o Tchaikowsky.

Shostakovich compuso estas Danzas a los dieciséis años.

Como es natural, dada su juventud, el compositor imprimió a sus páginas mucho del secreto de la música popular rusa. Notamos en las tres Danzas el múltiple colorido oriental, su ritmo ancestral y su estructura simple y efectiva.

La versión de la pianista Sonia Anschütz, correcta. Logra el verdadero carácter simple y abierto de las danzas, y las imprime una especie de calor «occidental». La grabación de TELEFUNKEN ayuda a valorar en su magnitud esta primera etapa de Shostakovich.

L. MACHADO

CRITICA DE DISCO

OSCAR ESPLA: "Sonata española para piano", op. 53. Por Pilar Bayona.—Media cara disco 30 cm., 33 r.p.m.—HISPAVOX HH 1.011. (Antología de la Música Contemporánea Española, bajo los auspicios de la UNESCO.)

La rapidísima crecida del mercado español del disco lleva consigo, afortunadamente, la grabación de obras españolas, tarea que varias casas productoras han acometido, y muy especialmente HISPAVOX, en sus diversas series.

La obra de Esplá, de significación importantísima dentro de la música española actual, comienza a aparecer en forma masiva en discos y en partituras, con lo que su difusión en España ha crecido y ha permitido un conocimiento más exacto de su valor y de su sentido. HISPAVOX lanza ahora un disco, en el que Pilar Bayona ha grabado varias obras de Esplá, de las que sobresalen la «Sonata española» y la «Suite característica».

La «Sonata española» fué escrita por Esplá para el «Tombeau de Chopin», en el homenaje al músico polaco en París, en 1949. Quiere esto decir que el autor se ha acercado al mundo romántico desde su personal visión de la creación musical, y ha utilizado incluso temas polacos y chopinianos. El segundo tiempo, muy característico, está formado a base de un tema popular español («Yo soy la viudita del conde Laurel»), que termina transformándose en una mazurka briosa y llena de gracia.

Toda la obra, además de ofrecer una construcción clara y transparente y un clima perfectamente logrado, es un exponente típico del hacer de Esplá, equidistante entre un folklorismo depurado y una concepción universalista de la música.

La interpretación de Pilar Bayona es excelente: ha asimilado el espíritu de la obra y ha dominado con soltura sus grandes dificultades técnicas.

La presentación del disco es muy cuidada y agradable.

OSCAR ESPLA: "Suite característic[a para] piano". Por Pilar Bayona.—Media [cara] disco 30 cm., 33 r.p.m. — HISP[AVOX] HH 1.011. (Antología de la Música [Con]temporánea Española, bajo los au[spicios] de la UNESCO.)

La «Suite característica» perte[nece] a la «Lírica Española», op. 54, un[a de] las obras más importantes de E[splá] y aun de la música española con[tem]poránea.

Lo popular está absolutam[ente] quintaesenciado en estas tres pi[ezas]. Por una parte, aunque temáticar[mente] la materia sonora sea espa[ñola], Esplá, delicadamente y con g[ran] suma, ha convertido ese materia[l en] música de cualquier lugar y tie[mpo], de valores absolutos. Por otra p[arte], la concepción misma del compo[sitor] levantino está muy alejada de l[a de] Falla: en Esplá, los temas no ap[are]cen como violentos escorzos cara[cte]rísticos, sino como esencia de la [...] como un flúido sutil que impr[egna] todos los rincones, melodía y a[rmo]nía, simetrías y cadencias.

El primer tiempo es una «Hab[ane]ra»; el segundo, una «Ronda se[rra]na»; el tercero, una «Sonata pl[aye]ra». El estilo de Esplá es tan ori[ginal] e inconfundible que alcanza, en [un] solo trazo, obras de tan diversa [pro]cedencia temática. (Sería precis[o, en] España, emprender un análisis [...] nido de los procedimientos y est[ilo] de Oscar Esplá.) Y así como en A[lbé]niz existía siempre una maner[a] común denominador andaluz —en [la] rítmica y en esa armonía explos[iva] y luminosa—, en Esplá hay un [...] dejo levantino en todas estas pi[ezas] sin mengua de sus caracteres [...] renciales: un coloreado de ensu[eño], un velo transparente de azul m[edi]terraneidad, un regusto clásico.

Pilar Bayona, espléndida intér[pre]te de Esplá, llena completament[e su] difícil papel, doblemente arries[gado] por la técnica y por la compren[sión].

La carpeta y presentación del [disco] son, como acostumbra HISPAVOX, [de] buen gusto y atractivas.

R. [...]

Recomendamos

Al discófilo español

VALSES: Vida de Artistas. Rosas del Sur. Muchachas de Baden. Sobre las olas. Intérprete: Franz Mihalovic y su orquesta.—17 cms., 45 r.p.m. 85 ptas.

ESTUDIO EN MI BEMOL MAYOR y SONETO DEL PETRARCA, de Listz. Intérprete: Pianista Gina Bachauer.—17 cms., 45 r.p.m. 75 ptas.

CAROSONE: Torero. Los tres compadres. Pequeñísima serenata. Tema armenio. Intérprete: Renato Carasone y su sexteto.—17 cms., 45 r.p.m. 85 ptas.

ONLY YOU. ¿Por qué podría? Recuerda cuándo. El cielo en la tierra. Intérpretes: Los Platters, con Tony Williams.—17 cms., 45 r.p.m. 85 ptas.

EL PUENTE SOBRE EL RIO KWAÏ. Favorito del maestro. El señor que hizo un cacahuete. Los besos son más dulces que el vino. Intérprete: Mitch Miller y orquesta.—17 cms., 45 revoluciones por minuto. 85 ptas.

LA ESCONDIDA. Te amaré, vida mía. La cama de piedra. Arrieros somos. Intérpretes: Hermanos Zaizar, Cuco Sánchez y Rosita Quintana.—17 centímetros., 45 r.p.m. 75 ptas.

MENDELSSOHN: «Elías», Op. 70. Intérpretes: J. Delman, N. Procter, G. Maran, B. Boyce, M. Cunninghan, Coro y Orquesta Filarmónica de Londres. Director: J. Krips.—Tres discos de 30 cms., 33 r.p.m. 150 ptas.

Al discófilo extranjero

LOS XEY: Abramos la ventana. Tin[...] jack. Es fácil. Tan sólo el amor [...] de ser. Intérpretes: Conjunto esp[...] Los Xey.—17 cms. 45 r.p.m. 75 [...]

AGRUPACION LANGREANA «C[...] SANTIAGUIN»: Las campanas [...] olivares. Stabat Mater Dolorosa [...] venivola.—17 cms., 45 r.p.m. 75 [...]

ORQUESTA ESPAÑOLA: La orgía [...] da. Las castigadoras. Las cariñ[...] El último romántico. Intérprete: [Or]questa Española. Director, F. D[...] 17 cms. 45 r.p.m. 85 [...]

CUPLES DE AYER Y DE SIEMPRE. S[...] ción 1.ª y 2.ª de cuplés famoso[s es]pañoles. Intérprete: Margarita [Sán]chez, con acompañamiento de [or]questa.—Dos discos de 17 cms. [...] revoluciones por minuto. 150 [...]

CONCHITA BAUTISTA. Con dos cuc[...] cruzados. Cuando la copla es [...] ña. ¡Toma café! La niña y el río [...] Intérprete: Conchita Bautista y or[ques]ta.—17 cms., 45 r.p.m. 75 [...]

CORRIDAS DE TOROS. Pitos y pa[...] Alfredo Corrochano. La vuelta [...] Belmonte. España taurina. Ma[...] Vázquez. Granero. Por la p[uerta] grande. Joselito. Bienvenida. S[...] andaluza. ¡Olé! Intérprete: B[anda] del Regimiento de Infanterí[a] Jaén, número 25. Director, Ca[...] F. Sánchez-Curto.—25 cms., 33 r[.p.m.] 185 [...]



NOVEDADES

NACIDO DE LA CARNE, Paul-Andreé Lesort. 100 ptas.

EL DOLOR (poesía), Giuseppe Ungaretti. 40 ptas.

MITOLOGIA UNIVERSAL, Emilio Gascó Contell. 75 ptas.

MEDITACION DE LOS SALMOS, Emiliano Aguado. 40 ptas.

MANUAL MODERNO PERFUMISTA, P. Jellinek. 120 ptas.

CALCULO DE PORTICOS, G. Kani. 160 ptas.

ELECTRICIDAD INDUSTRIAL, C. H. L. Dawes. 420 ptas.

ELECTRONICA APLICADA, T. S. Gray. 450 ptas.

QUIMICA INORGANICA, T. Moeller. 400 ptas.

EL MUCHACHO Y SU MUNDO AFECTIVO, Franca Magistretti. 45 ptas.

LA PSICOLOGIA CLINICA EN LA EDUCACION, Roberto Zavalloni. 75 ptas.

AGENESIA Y FECUNDIDAD EN EL MATRIMONIO, J. E. Georg. 50 ptas.

LA DISCOTECA FAMILIAR, Antonio Fernández Cid. 25 ptas.

YO ASUMO LA VIDA DE PEDRO OLMO (Relatos contemporáneos), Enrique Ruiz García. Madrid, 1959. 50 ptas.

ARTE

370.—TESORO DEL FLOKLORE ESPAÑOL.—Jose María Gómez Tabanera. 230 ptas.

371.—INTRODUCCION AL ESTUDIO DE LOS ESTILOS.—F. Pérez-Dolz. 175 ptas.

372.—LA PINTURA ESPAÑOLA FUERA DE ESPAÑA (Historia y Catálogo).—Juan Antonio Gaya. 850 ptas.

373.—PICASSO, ANTES DE PICASSO (300 ilustraciones).—C. Pellicer. 200 ptas.

374.—LA PINTURA ESPAÑOLA EN EL MUSEO DEL PRADO.—Antonio J. Onieva. 150 ptas.

375.—SPANISH PAINTINGS IN THE PRADO GALLERY.—Antonio J. Onieva. 150 ptas.

376.—NEW GUIDE TO THE PRADO GALLERY.—O. César Paredes. 120 ptas.

377.—LOS TRAJES POPULARES DE ESPAÑA (130 ilustraciones).—Emiliano M. Aguilera. 150 ptas.

378.—LA FIGURA HUMANA EN EL ARTE.—C. H. Stratz. 300 ptas.

379.—EL BARROCO GRANADINO.—Antonio Gallego y Burín. 90 ptas.

380.—EL ARTE NEGRO.—José Osorio de Oliveira. 55 ptas.

381.—EL ARTE CONTEMPORANEO.—Juan Eduardo Cirlot. 750 ptas.

382.—EL ARTE EN SU INTIMIDAD.—Gaya Nuño. 80 ptas.

383.—ESCULTURA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA.—J. A. Gaya Nuño. 150 ptas.

384.—IDEAS PARA LA DECORACION.—M. Lenoir y A. Pinckaers. 25 ptas.

DIVULGACION CIENTIFICA Y TECNICA

385.—MANUAL MODERNO DEL PERFUMISTA.—P. Jellinck. 120 ptas.

386.—ELECTRICIDAD INDUSTRIAL.—C. H. L. Dawes. 420 ptas.

387.—ELECTRONICA APLICADA.—T. S. Gray. 450 ptas.

388.—QUIMICA INORGANICA.—T. Moeller. 400 ptas.

389.—EL ARTE DE RECETAR.—Dr. T. Gordonoff. 50 ptas.

390.—INTRODUCCION A ELECTRICIDAD Y OPTICA.—N. H. Frank. 185 ptas.

391.—LA ASTRONAUTICA EN MARCHA.—Karl Schütte. 58 ptas.

4.392.—INVESTIGACION SOBRE LA NATURALEZA Y CAUSAS DE LA RIQUEZA DE LAS NACIONES.—Adam Smith. 400 ptas.

4.393.—EL HOMBRE EN EL ESPACIO.—Heinz Haber. 90 ptas.

4.394.—EL TRABAJO DESMENUZADO.—Jeorges Friepmann. 110 ptas.

4.395.—AYER Y HOY DEL ATOMO.—A. G. Van Melfen. 90 ptas.

CINE-FOTO-BIBLIOTECA

4.396.—COMO REVELAR PELICULAS AMATEUR.—L. Wheeler. 65 ptas.

4.397.—CINE, TRUCOS Y EFECTOS ESPECIALES.—N. Bau. 24 ptas.

4.398.—EL NUEVO CINEISTA AMATEUR (200 ilustraciones).—P. Monier. 250 ptas.

4.399.—LA PROYECCION DE PELICULAS SONORAS (170 ilustraciones).—F. W. Cambell. 150 ptas.

4.400.—FOTOGRAFIA ASTRONOMICA.—J. Saget. 24 ptas.

4.401.—DEFECTOS FOTOGRAFICOS.—A. Merryweather. 24 ptas.

4.402.—LOS INTERIORES EN COLOR.—George Wels. 24 ptas.

4.403.—LA FOTOGRAFIA.—Neblete. 400 ptas.

4.404.—HISTORIA ILUSTRADA DEL SEPTIMO ARTE (El Cine).—M.ª Luis Morales. 612 ptas.

4.405.—DIOS EN EL CINE.—Amedee Ayfre. 70 ptas.

4.406.—CINE SOCIAL.—José María García Escudero. 250 ptas.

CLASICOS

4.407.—OBRAS COMPLETAS de Eurípides. 295 ptas.

4.408.—TEATRO CLASICO FRANCES (Corneille, Racine, Molière, Beaumarchaus). 295 ptas.

4.409.—TITO LIVIO: Historia Romana. 675 ptas.

4.410.—JENOFONTE: Anábasis I (bilingüe). 40 ptas.

4.411.—JENOFONTE: Helénicas I y II. 80 ptas.

4.412.—HOMERO.—José María Pabón. 45 ptas.

4.413.—FROISSART.—Enrique Bagué. 50 ptas.

POESIA Y TEATRO

4.414.—EL DOLOR.—Guiseppe Ungaretti. 40 ptas.

4.415.—ANTOLOGIA Y PEQUEÑA HISTORIA DE MIS VERSOS.—Rafael Morales. 40 ptas.

4.416.—LA HERENCIA.—Joaquín Calvo Sotelo. 10 ptas.

4.417.—AMADO NERVO: Obras poéticas completas. 330 ptas.

4.418.—ENDECHAS JUDEO-ESPAÑOLAS.—Manuel Alvar. 50 ptas.

4.419.—LUIS VELEZ DE GUEVARA. EL EMBUSTE ACREDITADO.—Arnold G. Reichenberger. 75 ptas.

4.420.—LAS SUPERVIVIENTES.—Eusebio García-Luengo. 30 ptas.

4.421.—EL COSTADO DEL FUEGO.—Ricardo Paseyro. 35 ptas.

Señalamos



HISTORIA UNIVERSAL DE EUROPA, por Hans Freyer.—Ediciones Guadarrama.—Madrid.

Hans Freyer, historiador y sociólogo alemán de primera fila, escribió este libro entre 1940 y 1945; es decir, en plena guerra de su país con el Occidente. Se trata de un libro fundamental en la historia de las relaciones de Europa y el Occidente y de su destino histórico. Presente y futuro encuentran eco justo en unas apreciaciones sociológico - filosóficas penetrantes y profundas.

Se presenta este libro en una bella y sobria edición en tela, con 760 páginas y multitud de fotografías, mapas y grabados.

4.422.—HISTORIA Y ANTOLOGIA DE LA POESIA ESPAÑOLA. 250 ptas.

4.423.—SENTIDO Y FORMA DEL TEATRO.—Casalduero. 60 ptas.

4.424.—POESIAS DE SAN JUAN DE LA CRUZ. Dámaso Alonso. 50 ptas.

4.425.—TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORANEO. G. Torrente Ballester. 125 ptas.

PSICOLOGIA

4.426.—EL MUCHACHO Y SU MUNDO AFECTIVO.—Franca Magistretti. 45 ptas.

4.427.—LA PSICOLOGIA CLINICA EN LA EDUCACION.—Roberto Zavalloni. 75 ptas.

4.428.—CARACTEROLOGIA Y TIPOLOGIA.—Giacomo Lorenzini. 75 ptas.

4.429.—PSICOLOGIA.—Delgado-Ibérico. 130 ptas.

4.430.—LOS NIÑOS DIFICILES.—H. Zulliger. 130 ptas.

4.431.—LA ANSIEDAD EN LA INFANCIA.—H. Loosli Usteri. 70 ptas.

4.432.—LA PERSONALIDAD Y EL CARACTER. Delgado. 69 ptas.

4.433.—EDUCACION Y PERSONALIDAD.—Roberto Zavalloni. 45 ptas.

4.434.—COMO VE EL MUNDO TU HIJO.—Klara Wirtz. 25 ptas.

LIBROS CATOLICOS

4.435.—EL EVANGELIO EXPLICADO.—Cardenal Gomá (3.ª edición). 200 ptas.

4.436.—ANTOLOGIA DE POESIA SACRA ESPAÑOLA.—Angel Valbuena. 150 ptas.

4.437.—SATANAS. HISTORIA DEL DIABLO.—Vicente Risco. 155 ptas.

4.438.—SANTOS EVANGELIOS (en piel). 30 ptas.

4.439.—NUEVO TESTAMENTO (en piel). 45 ptas.

4.440.—EL SEXTO DIA. EL HOMBRE.—Jesús Díaz. 25 ptas.

4.441.—VISION CATOLICA DEL MUNDO.—Pedro Lippert, S. I. 43 ptas.

4.442.—HISTORIAS CATEQUISTICAS.—F. H. Drinkwater. 150 ptas.

4.443.—LOS PROBLEMAS ACTUALES DE LA APOLOGETICA.—Hernann Lais. 64 ptas.

4.444.—LOS SANTOS DE CADA DIA (Tomos: enero a mayo).—Cada tomo 90 ptas.

4.445.—EL VALOR DIVINO DE LO HUMANO (7.ª Ed).—Urteaga Loidi. 40 ptas. En lujo. 100 ptas.

4.446.—EL MISTERIO EUCARISTICO (2 tomos). Antonio Piolanti. 160 ptas.

4.447.—LA VIDA EN CRISTO (3.ª Ed.).—Nicolás Cabanillas. 75 ptas.

4.448.—SOBRE LA ESENCIA DEL CRISTIANISMO (2.ª Ed.).—Míchael Schmaus. 60 ptas.

4.449.—DIOS, IGLESIA, SACERDOCIO (2.ª Ed.). Cardenal Suhard. 50 ptas.

4.450.—NUESTRA TRANSFORMACION EN CRISTO (2.ª Ed.).—Von Hildebrand. 80 ptas.

4.451.—EL AMOR SUPREMO (2 volúmenes.—2.ª Ed.).—Eugene Boylan. 72 ptas.

4.452.—EL SEÑOR (3.ª Ed.).—Romano Guardini. 100 ptas.

4.453.—LA ORACION CRISTIANA.—Franz M. Moschner. 60 ptas.

4.454.—LA VIRGEN NUESTRA SEÑORA (2.ª edición).—Federico Suárez. 60 ptas. En lujo 100 ptas.

4.455.—VIVIR CON DIOS.—Joseph-Marie Perrin. 50 ptas.

NOVELA

4.456.—LOS HIJOS MUERTOS.—Ana María Matute. 150 ptas.

4.457.—A LA MITAD DEL CAMINO.—Lionel Trilling. 75 ptas.

4.458.—CLEOPATRA.—Oscar von Wertheimer. 30 ptas.

4.459.—A LA SOMBRA DE DIOS (Recuerdos de un cirujano).—Hans Killin. 125 ptas.

4.460.—SCHLIEMANN (El descubridor de Troya).—Emil Ludwig. 120 ptas.

4.461.—EL DOCTOR JIVAGO.—Boris L. Pasternak. 175 ptas.

4.462.—RELATOS. Boris L. Pasternak. 35 ptas.

4.463.—DIVISION 250.—Tomás Salvador. 75 ptas.

4.464.—VIDAS SOMBRIAS.—Pío Baroja. 25 ptas.

4.465.—LOS PILOTOS DE ALTURA.—Pío Baroja. 18 ptas.

4.466.—CONSOLACION.—Nino Salvaneschi. 25 ptas.

4.467.—CUENTOS COMPLETOS.—C. Andersen. 240 ptas.

4.468.—SERENIDAD.—Carlos Gurméndez. 50 ptas.

4.469.—LA MAQUINA DE LAVAR CEREBROS. Lajos Ruff. 40 ptas.

CLUB DEL LIBRO ESPAÑOL

PARIS

En París, bajo el patrocinio de la «Librairie des Editions Espagnoles», distribuidora de INDICE en Francia, ha nacido este Club del Libro Español. El Club se propone hacer tiradas limitadas de textos españoles, editados con el esmero que la técnica editorial moderna impone y que exige este tipo de libros. El empeño es interesante —no existen en nuestra Patria antecedentes—, y por ello queremos divulgarlo.

El Club ha iniciado su actividad con una nueva novela de Juan Goytisolo, «La Resaca», que acaba de aparecer. Para el inmediato futuro prepara una «España del siglo XIX», por M. Tuñón de Lara, y «Poesía española de hoy», por José Corrales Egea.

Quien desee obtener más detalles sobre esta interesante iniciativa, puede dirigirse a: El Club del Libro Español, 72, rue de Seine, París, 6.

100. MADRID

1.—*HABITUALES: Todos los grandes de las letras que firman artículos de Prensa: José María Pemán, Felipe Sassone, W. Fernández Flórez, Camilo José Cela, César González Ruano, etc., y Santiago Córdoba.*

PREDILECTOS: A. J. Cronin, W. S. Maughan, E. Hemingway, L. Tolstoi.

2.—*INDICE es una Revista muy bien conseguida, donde es difícil poder objetar nada a los temas tratados en sus diferentes secciones; no obstante, vería muy bien se incluyesen en sus páginas las interviús sostenidas con personajes figuras de las letras, ciencias, artes, música y política; las conversaciones con esta clase de personas, cuando son bien llevadas, ilustran y son fácilmente leídas por toda clase de lectores.*

3.—*Todo lo contrario; la he leído dos veces y pienso suscribirme.*

4.—*Me parece magnífica la idea de dar cabida en las páginas de una tan interesante Revista como es INDICE a los autores noveles, por cuanto moralmente pudiera significar para ellos en su estímulo; claro está, esto sin recargar estas publicaciones.*

Indiscutiblemente, mis preferencias, como en su mayoría la de todos los lectores, son la de encontrar en las páginas de la Revista artículos escoltados por firmas de renombre. Este doble fin de dejar la Revista escrita en su mayoría por autores de renombre y dar cabida a los autores noveles, pudiera conseguirse creando un suplemento parecido en su formato al de «Hable usted», dedicado a la publicación del autor novel. Si ello ocasionara el gravar en algo el precio de la Revista, no creo que signifique nada para los habituales compradores.

5.—*No la entiendo, pero me gusta. Mis preferencias son para los compositores cuya música llega al oyente de forma concreta; es decir, que pueda vivirse; tales como toda la de Albéniz, Falla, Straus, etc.*

6.—*TEMAS: Igual por igual extranjeros que españoles, siempre que los mismos encierren un interés.*

MATERIAS: Ciencias, letras y política, tratadas éstas por personas muy competentes, que desarrollen además de su labor como críticos o articulistas una misión de maestro en beneficio del lector; por ello debe ser muy cuidada la elección, ya que los firmantes no deben nunca, como desgraciadamente ocurre en otras revistas, dejarse influenciar por la acción que ejerza un partidismo más o menos acentuado de sus ideas o predilecciones. Debe escribir haciendo un análisis minucioso y cuidado del tema a tratar, y dando a cada cual su verdadero valor.

7.—*La concordancia política es muy difícil de conseguir, por los egoísmos humanos; cada vez, y a medida que se avanza en principios científicos dentro de lo material, las voluntades humanas van decreciendo en buenas virtudes. Haría falta reunir en cada nación un numeroso grupo de grandes hombres que rigieran los destinos de su pueblo, guiados por una limpia idea de progreso en pro de la Humanidad. Esto es más que difícil imposible de conseguir en un mundo donde la meta trazada por los más fuertes es la consecución de los imperios, aunque ello sea a costa del bárbaro proceder que dictan las guerras. Evitar esto es cuestión de principios, y en este aspecto el mundo también va de mal en peor; no obstante, nosotros, los europeos, aun nos podemos encontrar orgullosos de tener en nuestro Continente naciones como Suiza, Holanda, Dinamarca, etc., que no conocen la discordia, ni en política ni en ningún otro aspecto. Son países privilegiados por la Providencia.*

8.—*Las preguntas que me hubiera gustado contestar son varias que no puedo puntualizar.*

NICOLAS ALVAREZ BERMEJO
Funcionario del Ministerio de la Vivienda.

101. GRANADA

1.—Yo no busco autores; cuando me intereso por un tema, leo todo lo escrito s tanto de escritores nacionales como extranjeros. El tema elegido desde hace años es: "a qué pasa tras lo que se ha dado en llamar el "Telón de acero". Para ello me hice lect "Biblioteca Americana"; la bibliotecaria me enviaba una obra que tratase del tema, y Pedagogía. He leído mucha Pedagogía de América del Norte y del Sur. En mi escuela el impacto renovador.

Deseo leer "El doctor Jivago", de Pasternak.

2.—Me agradan los temas, sobre asuntos que no publica la Prensa diaria, de autores jeros y españoles, y de "compatriotas residentes en el extranjero".

3.—No. Me agrada seguir leyendo esta Revista.

4.—Me inclino por los autores jóvenes, noveles, mezclados con los de renombre, par tar corrientes nuevas a nuestra literatura.

5.—No tengo mucha afición por la música, aunque me recrea la clásica y algo de la

6.—Publicaría también temas de Pedagogía, para EDUCAR además de INSTRU Pedagogía universal, no solamente nacional; y al hablar de universal, no pararse en de acero", sino incluso de más allá, para establecer comparaciones y aprovechar lo chable. También puede haber tras el "telón" otros Pasternak en Pedagogía.

7.—¿Concordancia política? Bella frase... ¿Cómo podría lograrse? Posiblemente con logo más efectivo y una más justa distribución de la riqueza, se conseguiría esa conc política y social, que todos los españoles que seguimos los principios enunciados en món de la Montaña", ansiamos; pero es el caso que aún vive en ciertos sectores, tanto tes como dirigidos, latente la angustia de 1936.

Nueva pregunta.—Los que somos económicamente débiles tenemos que recurrir a bi no propias o a ediciones extranjeras, para documentarnos: ¿no se podrían publicar en ediciones populares de novela, política, arte, pedagogía, poesía, etc., como hacen editor gentinas, por ejemplo, a través de las cuales leemos y conocemos obras de autores ca nocidos entre los españoles que vivimos en España?

M. J. BUENO Y MARTINE

102. LA CORUÑA

1.—Habituales: Los poetas Rosalía de Castro, Curros-Enríquez, Guerra Junqueiro, Nobre... y Lorca, y Machado, y Juan Ramón, y Neruda.

2.—"Abiertamente bien", lo que se dice "bien" tal vez no siempre nos parezca a tores, que siempre queremos más. Pero INDICE, como ninguna otra revista, ha sabi nerse en una posición liberal y amplio criterio que, en cuanto a mí, la coloca en línea de mis preferencias.

3.—En general, estoy contento con la Revista, que compro con regularidad. Nunca tido deseo de abandonarla.

4.—Prefiero las dos cosas. Bien está que conozcamos a los jóvenes, pero ello n que dediquemos algún tiempo a los autores ya consagrados.

5.—Si llama música moderna a la electrónica y dodecafónica, sinceramente confies me gusta nada.—También aquí tengo mis preferencias: Chopin, Sibelius, Mozart, Tchai

6.—Creo que la Revista está bien tal como está. Ahora bien: ¿no habría un rincó páginas para las Literaturas de Galicia y Cataluña? ¿Y para Portugal? Le aseguro, rector, que existen autores y obras, en esas tres zonas de la península, tan dignos d nocidos como en Literaturas más lejanas.

7.—Dejemos la política. Si leo a Rosalía y a Rabindranath, si me emociona un "in de Chopin... ¿qué me puede importar la política?

JULIAN MAQUIEIRA LOURI
Estudiante de Medicina.

103. CORDOBA

1.—Españoles: Delibes, Jardiel Poncela, Cela, Unamuno, Ortega y Gasset, Azorín, Miró, Cervantes, Juan Ramón, etc. Extranjeros: Camus, Hemingway, Musset, Dundizev, Papini, Maurois, Sagan, Pearl Buck, Tagore...

2.—Temas: Esta encuesta. Actitudes: el no tener en sus páginas una sección dedicada a los Deportes.

3.—Dado que nunca he sentido la necesidad de abandonar esta Revista, no puedo contestar a tal pregunta.

4.—No sólo me parece justo que se dé paso a los jóvenes promesas, sino que lo considero necesario, ya que al triunfo todos tenemos derecho; y los que ya llegaron han de ceder "voluntariamente" el sitio a los más próximos.

5.—Mucha. Modalidad: Clásica y regionales. Compositores: Verdi, Chopin, Falla, Mozart, Beethoven...

6.—Me dedicaría principalmente a cultivar, seleccionar y propagar la lectura entre todos los españoles, tan faltos de educación literaria.

7.— ... ...

8.—¿Cree que el español reconoce, las más veces, los auténticos valores de nuestros escritores o, por el contrario, los menosprecia, haciendo terco hincapié en los extranjeros?

JUAN KINDELAN JAQUOTOT
Estudiante del Peritaje Industrial.

104. BARCELONA

1.—No puedo citar cuáles son mis habituales y predilectos; solamente citaré los que me gustan más...

Españoles: Maragall, Bartolomé Soler, Pío Baroja, García Lorca, Antonio Machado, J. R. Jiménez, Juan Sebastián Arbó, las traducciones al catalán de las obras clásicas de J. M. de Sagarra, Carlos Soldevila en su Historia de España, Unamuno, Ortega y Gasset, Marañón, Julio Camba, Casona, Jacinto Grau, Cervantes, R. Marías y otros.

Extranjeros: Shakespeare, Platón, Zweig, Papini, Balzac, Sthendal, Romain Rolland (autor ignorado, según puedo comprobar por las respuestas de la encuesta), Moravia, Camus, Guareschi, Dostoiewski, Tagore, Tolstoi, Maquiavelo, etc.

2.—Lo que me parece mejor es el espíritu de colaboración que vive latente en ella.

3.—Nunca he sentido esos deseos, por la sencilla razón de que nunca he tenido a obligación el comprarla. Solamente me molesta un poco cuando encuentro esos artículos cargados de mucha intelectualidad, pero en cambio de discreta inteligencia.

4.—Me parece justa la inclusión de autores jóvenes, pero sin olvidar los conocidos, que a veces los encuentro en falta en su Revista.

5.—Me gustan casi todos los clásicos, y también, aunque las sesudas personas no lo reconozcan así, el Jazz.

6.—No me considero capacitado para responder a esta pregunta, aunque creo que haría bien a la Revista dedicar más espacio al Cine, ese Arte tan desgraciado. También dedicaría algo más de atención al Europeísmo (entiéndase, sin ismo).

7.—Una sola cosa en la cual podemos vivir los que sentimos un poco de comprensión hacia las ideas de los demás; incómoda para muchos, difícil en su verdadera aceptación, por la falta de CULTURA; pero a la que nuestros anhelos deben ir siempre dirigidos: DEMOCRACIA.

8.—Preguntaría: ¿Por qué no se enfocan más abiertamente los problemas de la juventud actual? Creo que eso es debido a comodidad por parte de quienes deberían hacerlo.

J. Z. S.
Empleado administrativo.

105. HERVAS (Cáceres)

1.—Habituales: *Evangelios, Salmos, Poesía española.*

Predilectos: *Horacio, Shakespeare, Cervantes, autores españoles siglo Proust, T. Mann, W. Faulkner, J. L. Borges, E. Waugh, Julien Green, F. Fiztgerald, Carson Mc. Cullers, H. Hesse, W. B. Seats, Dylon Thomas, T. R. Guardini, Antonio Machado, Azorín, Baroja, Juan Ramón Jiménez, Ram mez de la Serna, R. Sánchez Mazas, Eugenio d'Ors, Ortega, Marañón, Laín guren, Camilo José Cela, José María Valverde (como poeta y como crítico) Ferrán, Marcelo Arroitia Jáuregui, y ahora, «El Doctor Jivago», cuya ávido como en la adolescencia, me ha proporcionado un placer olvidado.*

2.—*Diré lo que más me ha gustado últimamente: el artículo y la E. Soriano, en el número* 119, *y el estudio de E. Botzaris sobre Pasternak tado después de leer la novela, cosa que no estoy seguro hayan hecho alg los que sobre ella han escrito). En general, me gusta lo que está en esta información solvente, calidad intelectual y ausencia de segundas intencion lo último que impide incluya en la lista de ejemplos del artículo de Paseyr Neruda, que me gustó, y el de Camus sobre la pena de muerte, que no m en absoluto.*

3.—*Varias veces. INDICE ha mejorado en los números más recientes. mejor antes de lo que podemos llamar «suspensión-Baroja». Con toda fra no me gustan algunos de los colaboradores fijos. No me gustaban aquell boradores —ya se ven menos— que «anunciaban» que para «un próximo n iban a revolucionarlo todo: la Historia, la Física, la Política. No me g zarandajas como aquella de «La realidad». Y siguen sin gustarme: INDICE INDICE empresa de publicidad, INDICE editorial, INDICE librería, INDI coteca...*

4.—*Me parece bien, si «jóvenes» no quiere decir desconocidos. En gener tará con que lo escrito, cualquiera que sea la edad de su autor, sea buen*

5.—*Me gusta la música, pero no escucho sistemáticamente. Música no h que una, sea popular o exquisita; nombres: Vivaldi, J. S. Bach, Beethoven, Bela Bartok.*

6.—*Los temas de «INDICE de artes y letras» deben ser, creo yo, los que s bre «indica». Con una exigencia! calidad en los temas y en su tratamiento vulgación, que algunos piden, y a veces su modalidad científica, en INDIC que no sirve para nada. No creo que una revista para mayores de quin deba tener pretensiones didácticas (y menos que nada, me gusta la pe política). Y si fuera el director (que es cosa distinta de ser J. F. F.), pr que INDICE sostuviera posturas inequívocas, mantenidas, no extremadas tradictorias (no, Laín sí, Laín no; Zubiri no, Zubiri sí; Aranguren no, Ar sí); justas en la intención y claras, porque entiendo que decir las cosas decirlas con más sencillez que ganas de llamar la atención.*

7.—*El problema político de nuestro tiempo consiste, ya se sabe, en c autoridad y libertad. El abuso de cada una requiere más la otra. Tratar ciliarias en una fórmula que sirva para algo es pretender haber descub piedra filosofal.*

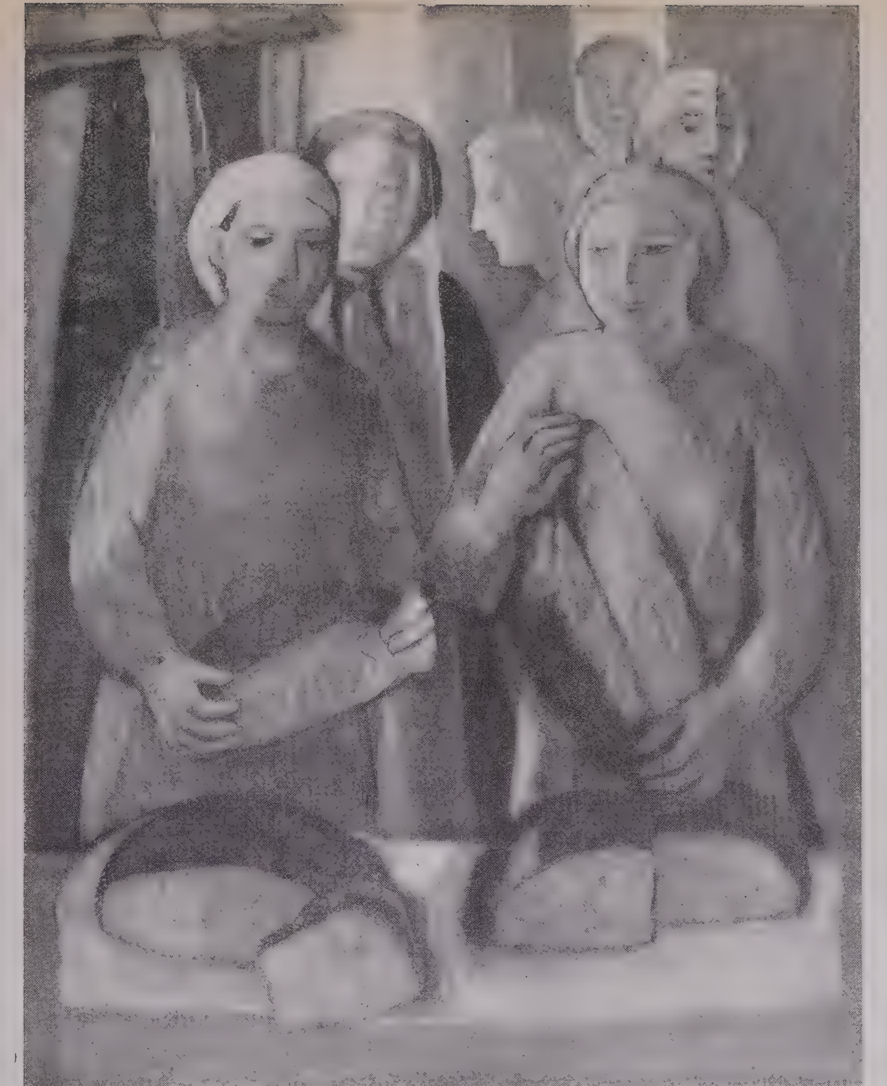
ANTONIO LUMERA

ense, a lo menos, de alma y apetito. sa es mi más firme convicción, y no eferida a Colmeiro, sino a cualquier ro. Ya sé que esto puede ser discudo, pero yo lo veo así. Yo sólo creo n la raíz. El resto no lo considero, y ás bien creo que es perjudicial; pero llá cuentas...

Yo me llevé un cierto disgusto cuan- vi «asomar» a París, aunque me esperaba. Recordaba aquellos grises uertes, aquellas masas recias, aquel olor de seda; seda de los campos de ristal de las vegas húmedas de la alleda natal del pintor; recordaba quellos trallazos, sin la menor som- a de elegancia urbana, pero con na elegancia profunda y misteriosa ue da la tierra cuando se comunica un fino espíritu que la ama y la omprende; recordaba, en fin, todo lo ue yo había visto cuando contemplé, ace veintitantos años, la pintura de olmeiro por vez primera. Y me apené n poco.

Pero Colmeiro es tan pintor de raza, n pintor hasta el hueso, tan íntimo veraz en lo que importa, que nin- ún agregado o postizo puede privarle e lo que él tiene de más real y au- ntico. Y así, bajo la corteza de Pa- s, se veía, como antaño, aunque estido de otras galas, brillar el alma ampesina, incorporada ciegamente a n mundo que era —y lo sigue siendo ún— el mundo propio y típico de esa ma, el mundo de una fantasía que ene del anhelo íntimo y no de nin- una educación recibida.

En realidad, Colmeiro no perdió unca por completo lo que él era y que es. Porque él es un espíritu erte, que puede ser inquietado por afán de saber, y por ello, en ansias e la curiosidad, que nunca ha dejado e sentir, abandonar momentánea- ente su camino; pero que no puede, uceda lo que suceda, ser arrancado e su raíz, a la que se une por una erte de destino a la vez libérrimo y tal; en parte, como se une el fruto la planta y la planta a la tierra, y n parte, como se une el hijo a la adre y, sobre todo, como se une el ran amante con el gran amor. Bastó, ues, un nuevo contacto con su viejo undo para que la pintura de Col- eiro volviera a tener aquel toque ntrañable y abrazado a lo propio, ue constituye el sello inconfundible e toda gran pintura.


Mujeres con pan

En todos los cuadros que él traía, por encima de París, se advertía el recuerdo y el sentimiento del antiguo mundo campesino: sus panaderas, elevadas a la categoría de arquetipo plástico; sus formas redondas, sin pizca de grasa ni desagradable carnazón; formas maravillosamente serenas, simples, dulcísimas y robustas al mismo tiempo; su tendencia instintiva hacia una como suave y equilibrada gravitación; su amor a la construcción neta; su dedicación a lo que es humano y popular; su culto profundo al color, porque él es un colorista espontáneo y apasionadísimo, y, sin embargo de ello, su desprecio del mismo color, si lo ha menester, en aras de aquel humanismo que él considera como el canon supremo de valor, y al que ha entregado su fe.

En todos los cuadros podía verse esto. Pero en unos pocos, en los pintados inmediatamente de sus últimos viajes a la tierra natal, se veía ya —y con qué vigor increíble— rebrotar el antiguo numen y la antigua semilla —no perdida durante el tiempo de París, pero carente en él de *humus* propicio— que había alumbrado su obra primera. Tenían, estos cuadros que digo, un estremecimiento tan personal y sencillo, y una fuerza tan violenta y delicada al propio tiempo, que sólo podrían compararse con esa violencia y delicadeza únicas que tiene la creación de los seres vivientes, manifestada en su profunda e inconsciente tenacidad hacia la vida, a la que son empujados por algo que ellos llevan dentro de sí, pero que es superior a ellos mismos y a su propio, exclusivo e inmediato propósito: voluntad, pero voluntad íntima y esencial, y no sólo ocasional designio, era lo que se traslucía allí, en aquellos lienzos purísimos, labrados al socaire de la tierra nutricia y brotados de la chispa que, como la piedra al chocar con el eslabón, hace saltar la tierra madre al topar con el alma gemela en que enciende su fuego.

Dos dimensiones principales tiene, a mi modo de ver, la personalidad de Colmeiro como pintor: una, el sentimiento del color (es él un colorista supremo); otra, el sentido humanístico a ultranza y por encima de todo.

Para Colmeiro, el hombre es lo primero: el hombre, como enigma y como sujeto de ese otro enigma al que llamamos la historia; finalmente, el hombre como valor en sí, aunque metafísica y jerárquicamente pueda el hombre estar supeditado a otros y más altos valores. La pintura, como tal, viene del hombre y es para el hombre. La pintura —si es que pudiera haber una pintura en sí, que no la hay— vendría después.

Por consecuencia de esta noción del arte, Colmeiro, que anduvo inquieto mucho tiempo con los problemas del arte abstracto, abandonó a la postre el arte abstracto y volvió al figurativo, y no porque el arte abstracto le pareciera despreciable, sino porque se le antojaba que su lenguaje, y aun su mensaje, aparta al artista insensible y paulatinamente de aquella imprescindible comunicabilidad con los otros hombres que él, no ya como artista, sino como hombre, considera función sagrada del arte.

Yo sé que las razones de Colmeiro pueden ser discutidas, y que lo mismo que se puede afirmar que el elemento humano se evapora en cualquier noción abstracta del arte, se puede afirmar todo lo contrario: que el elemento humano persiste como quiera, puesto que, como tal, no puede hallarse ausente de ninguna obra del hombre. Pero no se trata ahora de discutir esto —y menos con él, pues él ya lo ha discutido, y bien seriamente, consigo mismo, tras de haberlo contrastado con otros artistas y críticos de probada autoridad—, sino de mostrar esa faceta genuinamente humanística de Colmeiro, que, ante la mera posibilidad de deshumanizarse, abandona el camino emprendido y que estima peligroso, por remota que pueda parecer tal posibilidad.

En cuanto a su sentimiento del color, no creo que Colmeiro pueda ser fácilmente igualado. Labra él su color como un buen artesano labra una gema, y había allí cuadros que eran como piedras preciosas; despaciosa, pacientísimamente lo labra, hasta el punto de que muchos cuadros le llevan años, y de que algunos, comenzados hace más de tres años, quedaron y están en suspenso porque no encontró todavía su artífice aquella clave —única e indescifrable— que tiene cada cuadro —único e indescifrable— para el pintor que de veras lo es y que ama, por ende, la pura y neta verdad de lo objetivo.

—*Tuve que dejarlos en suspenso* —me explicaba—, *porque yo no los veía bien todavía, y no deseo hacer nada forzado, artificioso o a contrapelo.*

Sabe Colmeiro que el pintor tiene su vocación; pero que el color, igualmente, tiene la suya: su vocación, la vocación objetiva del mismo color. Y no desea, por tanto, traicionarla, sino que la respeta, y sabe esperar hasta que, como por milagro —milagro de la paciente y vigilante espera—, ella se manifiesta.

Pero todo este amor al oficio («*a pintura e un humilde oficio*», como él dice en su impenitente gallego) y toda esa excelente artesanía no serían nada si no existiera el sentimiento previo, innato y místico del color, que él lleva dentro como un don de Dios.

Es ese don de Dios, esa gracia regalada a los elegidos, que la paciencia y el amor al oficio exaltan y desarrollan, pero no crean, lo que hace de Manuel Colmeiro un pintor impar, un artista fuera de serie y nacido para insertarse en la historia, sean cuales sean los vientos que soplen y las tendencias que eventualmente puedan hoy privar y las que priven mañana.

Colmeiro es un artista de los que quedarán. Su obra, madura y rica, nobilísima y austera, transparente, humilde y orgullosa a la vez, y llena de sencilla y delicada belleza, aumenta su sazón con el paso del tiempo, y como el «olmo viejo» de nuestro gran Machado —aunque él no sea olmo viejo, sino árbol joven y fuerte todavía, como para dar fruto sano—, al renovado contacto con las aguas de su tierra natal, parece recuperar en tal forma su brío, que nunca vi yo su pintura tan brava y virgen, tan opulenta y prometedora como aparece en sus últimos lienzos pintados. Esos lienzos nos dicen que Colmeiro entra ahora en su fase de plenitud, y que de cuanto haga en adelante hay fundamento sobrado para esperar la obra maestra.


Mujer sentada


Mujer con pan

Es una verdadera lástima que tan gran pintor haya tardado tanto en mostrarse en Madrid; mas lo que ha revelado no fué perdido, y nos hace desear nuevas visitas y revelaciones de su obra.

L. T.

RAFAEL NEBRO



Doctor Román

Este pintor tiene una particularidad: no lo es, en el sentido profesoral de la palabra. Pinta como vive, a grandes tragos, emotiva, libérrimamente. Ahora ha expuesto en Madrid, por vez primera, en «Galerías Altamira». Había que verlo en la sala, con su humanidad cálida, sus juicios displicentes, en apariencia desdeñosos, pero cargados de energía creadora, de voluntad de libertad y felicidad.

Nebro es un hombre lleno de sí mismo, inquieto, que sostiene los «derechos» del espíritu en un pueblo culturalmente inhóspito, pese a su tradición relevante, su historia y, sin duda, su porvenir... Este pueblo es Ronda, donde cantó Rilke, de donde es Espinel y donde más recientemente nació don Francisco Giner de los Ríos. Pero la ciudad, tan serenamente asentada en su paisaje único, ha venido a menos... Algún hombre solitario, alguna persona —allí vive y gesta su obra el poeta—, siguen leales al libro, el poema, los «ensueños» no prosaicos, que dan tono a un núcleo urbano y, en definitiva, evitan que se convierta en aldeanía espesa y municipal.

Pasé en esta ciudad algunos meses de mi vida, en circunstancias no ordinarias. Ello hace que Ronda me vibre en los sentidos y que sienta por su futuro alguna inquietud sincera. Por lo demás, el pueblo es dúctil, de la pasta inteligente y naturalmente espiritual que el resto del pueblo español, con algún muy peculiar rasgo irónico y castizo: con **solera.** Faltan clases rectoras; los que tiren del carro, los llamados por su origen a imprimir «ritmo», el «son» de la melodía... Como en muchas otras áreas del país, esta atribución, que era su **deber,** el título de su linaje, ha pasado de las clases pudientes a las «media» y «popular», las cuales están dejando su impronta de espontaneidad, colectivismo y rebeldía en lo que se está haciendo, en lo que cada día nace, sin embargo, de superficiales datos en contra que nieguen este juicio.

A una de estas clases, social y encorajinadamente, pertenece Rafael Nebro.

En su pintura está el grito de protesta, convertido, precisamente por nacer, en aportación positiva al mañana... Lo más inmediato y admisible de Rafael Nebro es su misma humanidad. Entra por los ojos. Suele expresarse rudamente, con vehemencia e inclemencia. Pero se ve que sus «rumores», sus vocablos entrecortados, sus exabruptos o disgustos nacen de una cabeza honrada, de un sentimiento solidario con los afanes, penas y fatigas de su prójimo, a los que trata de revivir con pincelada vigorosa, como si por medio de ella les infundiese pasión y ánimo...

La exposición peca de inexperta en algunas muestras. En otras, sorprende de lo conseguido autodidácticamente por el pintor, dejando hervir sus emociones y «dolencias».

Yo me alegro de que este hombre **humano,** espontáneo y expeditivo que es Rafael Nebro, consiga dejar testimonio de su mundo interior, poblado de reproches, junto a una esperanza firme, viva, que palpita en el fervor de su pincelada y en la pasión intensa de sus muñecos. Recuerda a Solana, en algunos trazos, y, en otros, a Zuloaga. Evidentemente, sus ojos propenden a lo gris, pardo, negro, con alaridos de amarillo rabioso.

F.

Estación de Húmera

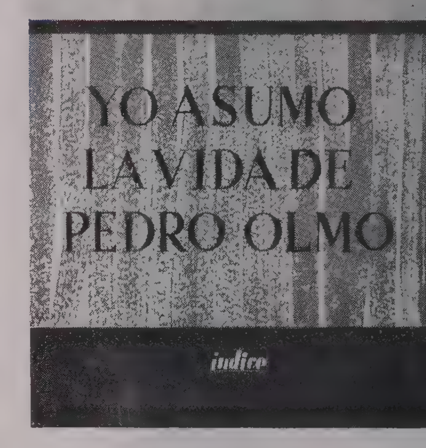


Las fotografías que en nuestro número anterior ilustraban los trabajos de Gómez Arboleya y Alberto del Campo, sobre Zubiri, y el de Luis Trabazo, relativo a Otero Besteiro, se deben a la cámara de nuestro colaborador Balmes. Por error dejó de consignarse así.

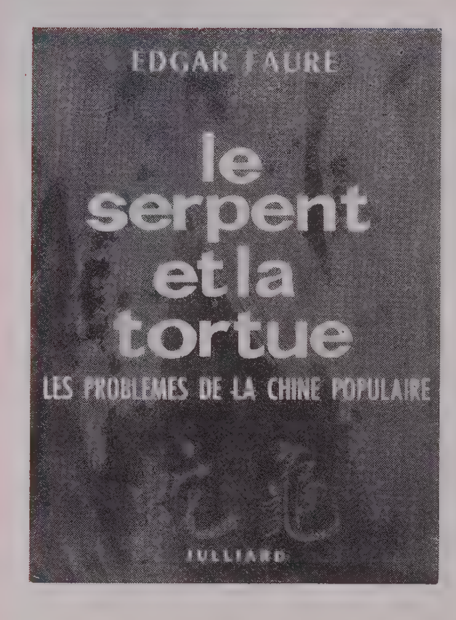
Libros de INDICE

Apareció

Enrique Ruiz García, Premio «La Hora» de cuentos 1957 y de artículos sin firma 1958, ha nacido en Santander. Ya en su libro anterior —«Ensayo sobre la personalidad española»— se reveló como un escritor de vigorosa personalidad. Ahora, con estos relatos: «YO ASUMO LA VIDA DE PEDRO OLMO», el proceso poético, interrogador y humano se hace más patente. Los temas de la libertad, la soledad y la pasión son tratados con una desconcertante pureza a lo largo de sus páginas.

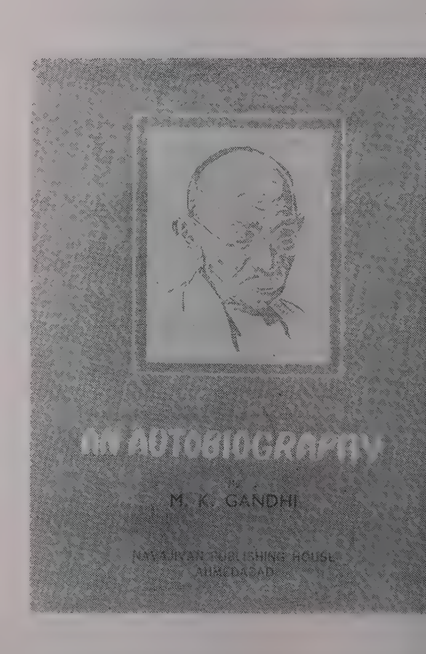


En preparación



Edgar Faure, antiguo presidente del Consejo francés, es uno de los pocos hombres de Estado occidentales que conocen Moscú y Pekín, Khrustchev y a Mao Tse Tung. De acuerdo con sus conversaciones «en la cumbre» y sus observaciones personales, se plantea el problema del «comunismo a la China»: ¿en qué difiere del soviético?, ¿qué es el Frente Unido? ¿qué la economía mixta?, ¿qué las Cien Flores y las Cien Escuelas?... Es éste un libro vivo, lleno de penetración psicológica y de inteligencia político-histórica. Las inmensas realidades de la China popular aparecen en él bajo una luz nueva, a que no estamos acostumbrados.

La «AUTOBIOGRAFIA» de Gandhi es el documento capital para el conocimiento de su personalidad, una de las más fascinantes y altas de nuestro tiempo. El viejo profeta de la «no violencia» nos cuenta la historia de su vida, que es esencialmente, como reza el mismo subtítulo, la «historia de sus experimentos con la verdad». «Describir la verdad, tal como se me aparecía, y el camino exacto por el que he llegado hasta ella, ha sido mi esfuerzo incesante.» He aquí un libro lleno de profundidad y de sinceridad, escrito por uno de los espíritus más nobles del siglo XX.





"Cantinflas" y "Charlot"

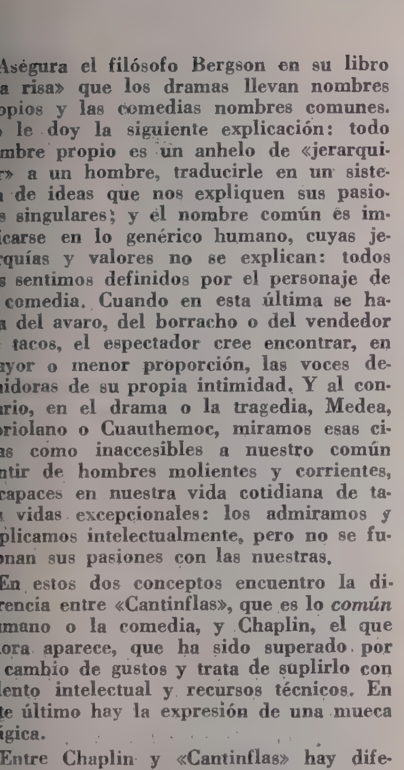
Por ISMAEL DIEGO PEREZ



MEJICO

Ismael Diego Pérez, autor de este trabajo y del que sigue —Semblanza de Maric Moreno—, *publicó tiempo atrás un libro interpretando la obra cómica, su «modo» y raíces, del actor mejicano. Ese libro se titula: «Cantinflas, genio del humor y del absurdo». Mereció comentarios numerosos y plácemes. A uno de ellos, que firma Agustín Basave, pertenece este párrafo: «Cantinflas da la imagen de la sinrazón, cuando él sabe muy bien cuál es la razón de las cosas. Dice sí donde es no, y dice no donde es sí, y el sí y el no forman las dos caras de una actitud: la del absurdo.»*

Nos parece que el meollo de Cantinflas consiste en su bondad de raíz. Para ser entendido, le basta vivir. Porque lo que une a los hombres es la nobleza del ánimo. Cantinflas puede confundir las palabras, cortarlas según habla, prescindir de ellas; es entendido, sin embargo, pues su don de lenguas consiste en llevar el corazón en la boca... Hubiéramos querido tocar esta cuerda: el «lenguaje» de Cantinflas, pero nos ha sido imposible. Su popularidad nace de aquí: de que todos vibramos en el fondo del alma con quien se comporta libre y honradamente, pese a ciertas apariencias de picardía...



Asegura el filósofo Bergson en su libro «La risa» que los dramas llevan nombres propios y las comedias nombres comunes. Yo le doy la siguiente explicación: todo nombre propio es un anhelo de «jerarquizar» a un hombre, traducirle en un sistema de ideas que nos expliquen sus pasiones singulares; y el nombre común es implicarse en lo genérico humano, cuyas jerarquías y valores no se explican: todos los sentimos definidos por el personaje de la comedia. Cuando en esta última se habla del avaro, del borracho o del vendedor de tacos, el espectador cree encontrar, en mayor o menor proporción, las voces dormidoras de su propia intimidad. Y al contrario, en el drama o la tragedia, Medea, Coriolano o Cuauthemoc, miramos esas cimas como inaccesibles a nuestro común sentir de hombres molientes y corrientes, incapaces en nuestra vida cotidiana de tales vidas excepcionales: los admiramos y explicamos intelectualmente, pero no se funden sus pasiones con las nuestras.

En estos dos conceptos encuentro la diferencia entre «Cantinflas», que es lo *común humano* o la comedia, y Chaplin, que ha sido superado por ahora aparece, que ha sido superado por el cambio de gustos y trata de suplirlo con talento intelectual y recursos técnicos. En este último hay la expresión de una mueca lógica.

Entre Chaplin y «Cantinflas» hay diferencias fundamentales: el primero representa el genio europeo, madurado en conceptos intelectuales, y el segundo expresa el sentido comunitario de las razas mágicas, que se muestran en vivencias e intuiciones, en un *no ser* de claridad lógica. El actor inglés, siendo pobre, aspira a ser «gentleman»; hay como un afán oculto de salir de su ambiente de pobreza, para convertirse en señor; el actor viste de mendigo, pero con ropas de señor, con muchas pretensiones, denunciando su miseria de señor decoroso. En cambio, «Cantinflas» se viste siempre de «pelado», sin aspirar nunca a cambiar de estado social, y si por accidente se convierte en señor, se comporta siempre como «pelado», aunque un «pelado» con espíritu de señor.

«Cantinflas» ha desbordado o superado las esquemas conceptuales de Chaplin, sustituyendo con la sinrazón del absurdo el concepto chapliniano de un bien fundamentado sentido del humor. La dirección técnica, los argumentos y las escenas, en las películas de Chaplin, están calculados previamente; Chaplin estudia bien su personaje y se comporta en sus ideas y actitudes con lógica consecuencia. En «Cantinflas» no cuenta apenas el argumento ni la dirección técnica: a medida que va actuando va sacándose de sus propias luces inspiradoras el gesto, el desenlace o la actitud conveniente, con una personalísima actividad creadora. Y esto puede precisarse también en películas bien dirigidas y con argumentos tan conocidos como «La vuelta al mundo en ochenta días». Se dijera que desde el fondo mágico de su raza le surge la intuición de lo mejor.

En Chaplin nunca hay una sinrazón: todos sus movimientos o sus ideas sobre el humor están preconcebidos, aunque sean maduros en un temperamento genial. Las cosas suceden como han de suceder, y en «Cantinflas» todo es espontáneo y absurdo. Es el imperio del absurdo encaja mejor en nuestro tiempo: es un irracionalismo o la descarga subconsciente de ideas demasiado rígidas.

«Cantinflas» tiene siempre una gran piedad e indulgencia para todo lo humano. En Chaplin hay siempre el rencor de su infancia indigente, y «Cantinflas» es el «pelado» que vive feliz en su sociedad. Chaplin ataca a los burgueses y «Cantinflas» cree que poseer como el burgués es dejar de ser feliz sin tener.

Chaplin ha hecho reír a todo el mundo, y «Cantinflas» a los mejicanos, a los españoles y a los hispanoamericanos. Pero Chaplin representa el mundo que se fué. Si las gentes ríen es porque están sugestionadas por un prestigio de muchos años y la costumbre crea los hábitos mentales: en realidad, el arte de Chaplin gusta ahora a gentes resabiadas de intelectualismo, que ven en su arte viejo, su propia vejez física o moral, o recuerdo de estímulos jóvenes que se apagaron y que ellos creen actuales.

Pero el arte de «Cantinflas», que antes sólo gustaba a los pueblos de habla española, ha entrado en un gusto universal, como se comprueba en la película «Vuelta al mundo en ochenta días». La dificultad anterior era el idioma y se ha vencido filmando en otros lenguajes.

Ya lo dije en otras ocasiones: la marea asciende en los pulsos de la historia, y los pueblos de América que nacieron de la estirpe española, con nuevas y especiales características, y otras que están entrando en ella, se encontrarán con el humor de «Cantinflas», y entonces será reconocido y aceptado lo mismo que lo fué Chaplin.

«Cantinflas», creador de una teoría de lo absurdo

El signo de este tiempo instaura una nueva fe por el imperio del absurdo. «Cantinflas» ha elevado a categoría de arte el absurdo, que viene de la palabra latina «abs-orde», o rompimiento del orden establecido. El arte de «Cantinflas» no requiere interpretación: es más bien un océano de humor que nos desborda, con invasión de sorpresa, riendo sin reservas: son las revelaciones o los hechos que gustan porque sí, sin forzar una explicación intelectual que lo explique; olvidamos nuestra actitud de hombres lógicos «en guardia» adoptada en las relaciones sociales, para valorar lo que damos, lo que pedimos o nos piden. Somos guerreros que dejamos la armadura y nos hacemos vulnerables: confirmamos los mitos antiguos del talón de Aquiles o la espalda de Sigfrido, para ser vulnerados en la felicidad de lo humano, que nos viene por una infancia descubierta u olvidada. El humor de «Cantinflas» nos trae la risa y nos cura de rencores; nos purgamos de la fealdad o la desgracia, en un aflorar espontáneo de los mejores sentimientos del subconsciente.

«Cantinflas» es hijo del pueblo mejicano, al que define con su arte. No se sabe cómo se ha producido, pero tiene la misma realidad que los ríos, los valles o las montañas en un paisaje, o la flora y fauna del fondo de los océanos.

Méjico es un país de rico contenido mágico y el «magicismo» sólo se entiende con magicismo, y de esa cantera estamos formados todos los humanos, y el magicismo es la proyección actual de este tiempo en el arte. Por eso para entender a Méjico, que «Cantinflas» expresa, sólo se entiende con amor, fundiéndose en su sentimiento popular. Las multitudes hablan y ciego estará el que no lo vea. Yo sé que se hacen muchas objeciones intelectuales. Yo hice de profeta en el año 1954, anunciando el alerta de la personalidad cantinfliana, y cada vez el tiempo me irá dando la razón, aunque nadie se lo explique, salvo el sentimiento popular, que no sabe de razones.

No está lejano el tiempo en que todos acepten a «Cantinflas», a pesar de los reparos de algunos periodistas europeos, ofreciendo los mismos argumentos que se han expresado en Méjico. Porque «Cantinflas» define el cambio de signo en la cultura occidental, o cambio de gustos. Se ha dicho que ahora existe el imperio de las muchedumbres y éstas no saben de razones intelectuales; el individuo se sumerge en lo colectivo y se contamina de sus emanaciones. El signo lógico del pasado se ha sustituído por un nuevo signo mágico: es un tiempo de muchedumbres; pensemos en fenómenos políticos, como el comunismo o el fascismo, o las grandes aglomeraciones deportivas de todos los países. O las creaciones en arte del surrealismo, del cubismo, descubriendo los fondos subconscientes del alma humana.

Recordemos la sensación espiritual de los occidentales con el descubrimiento de la tumba de Tutancamen o la introducción del orientalismo en Occidente. La exposición de arte mejicano en los pueblos europeos, hace pocos años, demuestra que el interés de los espectadores o contempladores se vuelve hacia culturas o gentes que antes llamaban irracionales, y HOY LO IRRACIONAL ES LO AUTENTICO.

El sentido de lo irracional es un hallazgo de nuevos valores, en especial para la razón decadente del europeo. Las cuevas de Altamira en España, o las culturas faraónicas de Egipto, inspiraron el arte del pintor Pablo Picasso. Y durante treinta años ha ejercido una influencia decisiva en el arte. O las culturas negras de Frobenius en tierras africanas. O la revolución pictórica, con el descubrimiento de Benampak, que inspiró a Diego Rivera.

El hombre formado en el racionalismo de origen europeo, que desconoce la presencia de las masas en la historia, no se explica esta sinrazón o aparente decadencia: las multitudes se han libertado de un orden antiguo. Se podrían repetir aquellos versos de Espronceda, en el «Diablo mundo»:

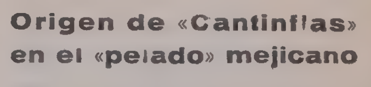
«¡Oh, cómo cansa el orden! No hay locura igual a la del lógico severo.»

Por eso los pueblos americanos viven ahora su actualidad. Y los europeos buscan sus nuevos hogares en el Nuevo Mundo. Nunca hubo tantos judíos, alemanes, españoles e italianos en los países americanos. Señalando la presencia de muchos italianos en Argentina, me decían: hay muchos más en Brooklin.

Europa en general da la impresión de un gran hogar vacío de jóvenes: predominan las ideas o los hombres ancianos. ¿No es acaso la filosofía o las ideas de Sartre la expresión de un cansancio o el excepticismo del viejo que todo lo ha vivido, aunque el autor no puede considerarse en la senectud?

América es la que mejor comprende el irracionalismo, porque lo vive, y Europa lo busca como un estímulo a su razón, cargada de excesivos saberes.

«Cantinflas» es el definidor de este tiempo irracional; es un no ser de las cosas o el verdadero ser, que se muestra con entusiasmo espontáneo o con patetismo desbordante.



Origen de «Cantinflas» en el «pelado» mejicano

Con el nacimiento del espíritu mejicano, después de la revolución de los mestizos y de los indios contra los criollos europeizados, aparecen en el escenario histórico unas clases sociales típicamente mejicanas y que responden a la psicología verdadera del mejicano: EL «PELADO» Y EL «DECENTE».

El segundo es la clase social dominante. El pelado representa una clase popular de mestizos o de indios, que aspira a constituirse en sociedad dominante, formando la nueva sociedad de la decencia, lo mismo que la revolución francesa derribó la monarquía borbónica, dando paso a la burguesía republicana. De este gran movimiento ideológico surgió Napoleón: el antiguo ejército realista estaba constituído de castas, en las que el pueblo bajo no tenía entrada. El éxito de los ejércitos napoleó-



«Cantinflas» ante el toro. (Foto Mayo.)



El autor de este trabajo, con Mario Moreno. (Foto Mayo.)

nicos se debió a las ideas de la revolución francesa, sustituyendo las castas militares por un sentido popular de reclutamiento: decía el corso «que todos sus soldados llevaban en potencia, dentro de su zurrón, el bastón de mariscal».

El pelado como clase, con toda la irresponsabilidad que su pobreza y picaresca le confieren, representa el fondo oceánico y telúrico de la sociedad mejicana, que aspira a constituirse en sociedad decente. De esta clase social ha sacado «Cantinflas» el espíritu de su gracia genuina. «Cantinflas» representa el espíritu del pelado mejicano que aspira a preponderar y a convertirse en un pelado señor. «Cantinflas» tuvo el acierto de adoptar la indumentaria del pelado y su lenguaje, convirtiéndose en símbolo. Porque el pelado puede dejar de ser pelado y abandonar su picaresca y su irresponsabilidad, al convertirse en un señorío de nueva decencia mejicana, sin perder el acento popular que le dió origen y raíz.

El artista o el hombre que encarne el espíritu de lo colectivo, se define con genialidad. En lengua inglesa se dice: «genius is infinite capacity for taking pains», o infinita capacidad de fijar detalles. Los detalles en el hombre de genio, sin proponérselo, forman la propia substancia de su expresión. La fijación de un conjunto de detalles, en la gracia de un logro sintético, es el arte de todos los grandes creadores.

Sabremos si un arte es falso cuando no llame a nuestro sentimiento de comunidad. Cuando Cervantes concibió a Don Quijote y Sancho, no lo hizo en una sociedad de sedas y tapices, como la de aquellos duques que quisieron burlarse de su locura, sin conseguirlo. ¡Qué triste caricatura la de los duques ante la chabacana grandeza de Sancho, siendo gobernador, o ante el ensueño idealista de Don Quijote!

Los dos personajes expresaban la grandeza opuesta del alma humana y especialmente la grandeza común del alma española.

El pelado representa el sentir del pueblo mejicano que ha quedado siempre fuera, como comensal de la historia, y sobre él pesa un dolor inconsciente. Así busca en la embriaguez o en el machismo la falta de serenidad interior. Su voz toma la dulzura de los diminutivos, para ocultarse a sí mismo la realidad franca y abierta que le rodea.

El pelado ha nacido en la mayor pobreza y vive una miseria que, de no ser tan real, parecería una caricatura de picaresca quevediana. El pelado no es consciente de su pobreza: es más bien un espectador dolido, obligado a ser actor, al ver morir a sus hijos, de que ellos no coman o se alimenten de «mugres»; la realidad de la miseria se les presenta con su espantosa evidencia, sin que él la espere: creía poder alimentarse como los pájaros y cantar su inocente despreocupación. Pero la realidad le crea un estado de desesperación insoluble y propende entonces a exaltar su naturaleza inconsciente, con la embriaguez o la irresponsabilidad. La miseria no toma en el pelado los caracteres de una categoría social: no aspira a dejar de ser como es, y sufre sin remedio. Y si no se embriaga, acude a la Virgen de Guadalupe: así ve superadas o mitigadas sus desgracias, con el poder taumatúrgico de lo divino.

La figura y el arte de «Cantinflas» constituyen un símbolo, devolviendo al pelado un fondo subconsciente de sana alegría. El mejicano es uno de los pueblos más tristes de la tierra. Y, sin embargo, es el pueblo que mejor saca humorismo de la desgracia o del infortunio.

Las gentes del pueblo tienen buenos sentimientos. Y los que no son pelados, por su posición social o su educación, se sienten revenidos de un «peladaje» inconsciente, que radica en los mismos fondos del alma humana, pues todos oyen los rumores de la multitud, a la que ellos, aparentemente disgregados, pertenecen. El empleo de las palabras «mano» y «mana», abreviaturas de hermano y hermana, denotan un claro sentimiento de solidaridad o de comunidad. Y la presencia de una raíz mágica en el pueblo mejicano, que tan bien supieron comprender los franciscanos en el tiempo de la colonización española.

«Cantinflas» expresa esos sentimientos y se constituye en vocero de la multitud.

El «peladaje» es inseparable de todo pueblo. La sociedad decente o elevada, adquiere unos modos generales y la educación le quita naturalidad, separándose del núcleo común de las gentes. Pero todo pelado mejicano es pelado en el sentido de un sentimiento de comunidad y, al mismo tiempo, señor, que no le importan los más o los menos de monedas que haya en sus bolsillos.

El mérito de «Cantinflas» es que siendo la muerte y la sangre exigencias del mejicano—pensemos que las corridas de toros tuvieron y tienen aquí la mejor expresión, con tanta fuerza como en España—, que concibe morir por la patria con finalidad digna de héroe, como en el maravilloso holocausto de los cadetes mejicanos en el Castillo de Chapultepec, cuando la invasión norteamericana del año 1947, haya sabido sustituir la tragedia por la comedia, tristeza y humorismo, seriedad y gozo, en la substancia ambivalente del espíritu del hombre. ¿No nos hace pensar en Don Quijote y Sancho Panza?

«Cantinflas» es la presencia del pueblo mejicano: es la expresión de una gran riqueza humorística, con la gracia de un artista genuino.

El arte de «Cantinflas» expresa esta doctrina humorística: decir que sí donde es que no, y decir que no donde es que sí, y el sí y el no forman las dos caras de una misma idea: LA DEL ABSURDO.

El humorismo de «Chaplin» y de «Cantinflas», dos modos de lenguaje

El de Marck Twain, que sería el concepto intelectual chapliniano, y el de «Cantinflas», a tono con el gusto que expresa o el sentido de su humorismo.

Dice Marck Twain, estableciendo deliberadamente el disparate:

«¿Es cierto que tiene usted un hermano? Sí, le llamamos Bill. ¡Pobre Bill! ¿Cómo es eso? ¿Se ha muerto acaso? Nunca pude saberlo. Un gran misterio envuelve este punto. El finado y yo éramos mellizos; nos bañaron juntos cuando sólo contábamos quince días, y uno de nosotros se ahogó, pero nunca pudo saberse cuál de los dos fué el muerto. Unos suponen que Bill, otros que yo. ¡Es extraño! Pero ¿y usted que cree? Voy a confiarle un gran secreto que nunca he revelado a nadie. Uno de nosotros tenía una marca particular, un gran lunar en el reverso de la mano izquierda, y ése era yo. Pues bien: ese fué el niño que murió ahogado...»

Nos referimos nautralmente a un concepto del humor, no que Chaplin haya expresado nunca esa idea. La interpretación del arte chapliniano está por interpretar con toda su riqueza de contenido o de expresión.

Señalamos un modelo de lenguaje cantinfliano:

—«Yo venía..., pero siéntese usted.

—No, estoy bien, gracias—él se hace la invitación y la acepta.

—Como la verdad, creo que usted y yo... Oiga, ¿no fuma? Da la casualidad que usted tiene cigarros y yo no... No, mire, «Faros», no, de ese sí... Bueno, pues, como me venía usted diciendo... Oiga, ¿y qué le pasó la otra noche que andaba con esa changuita? Mírenlo, no más casado y todo y en esas... Bueno, bueno, pues lo del grano, ¿no?... No quiero que me considere abusado, o más bien abusón. Total, usted para qué me dice que me siente y anda de ofrecido con sus cigarros... Como le venía yo diciendo... joven, más vale un toma que dos te daré. Si usted quiere mis servicios, no tiene más que agarrarlos... pero sin abuso, joven..., sin abuso.

—Usted ha oído de los frijolitos que hace Chona, ¿no?... Pues yo sí... y me están haciendo falta, y horita que me acuerdo, usted también está rehambreado..., no me lo niegue..., ¿pa qué anda solicitando empleados?... Yo trabajar aquí, ni dónde..., ni pagado con aztecas..., pero para que vea que ya pensé, siempre acepto. Mire mis recomendaciones, una es de don Serafín, el de «Las glorias de Guerrero», y la otra yo la hice. Porque pa qué andamos con cuentos... Aunque la de don Serafín más bien es insulto que recomendación..., ¡viejo móndrigo! Total, porque me fumaba los cigarros de su tienda..., bueno, más bien era tendajón..., y crío que ni eso..., era más bien puesto, porque era de quitar y poner.

—¿Tiene usted otro traje que ponerse?

—Eso dije yo cuando salí de mi casa, ¿con qué traje iré? Me puse el nuevo, y por si me llueve, llevaré la gabardina. ¡No hay como presentarse bien! Como te ven te tratan, dijo Juárez.

En «Cantinflas» hay siempre una afirmación optimista, o un desenlace de triunfo, que el genio popular logra vencer; es siempre un evangelio de fe y de éxito, salvando las dificultades; en Chaplin hay siempre un mensaje de frustración, o la risa que oculta el dolor, o la alegría que nace de la tristeza. Los personajes chaplinianos podrían ser personajes de Gogol o de Dickens, aunque transformados por la caricatura en fuertes contrastes que nos hacen reír.

En «Cantinflas» siempre existe una alegría de vivir, o entrarle al toro, que es una vaca, como dicen los taurófilos.

Reproducimos sus opiniones sobre la alegría:

«Me ha sido encomendado que escriba algo, es decir, lo que sea, pero que sea algo. Voy a tratar un punto que es importante en la vida de los pueblos, como los pueblos en la vida de ese punto. Les suplico, desde luego, no confundan, porque ya saben que no es igual «la magnesia que la gimnasia», ni es lo mismo el «mondongo de Tapachula» que «tápate, chula, el mondongo», ni tampoco es igual ¡Alto ahí! ¿quién vive? que quién vive en los altos.

Como les iba diciendo y les tengo que decir, ese punto es la alegría. La alegría, que viéndola «psicológicamente» y muy afectuosamente se divide en tres puntos y tiene tres fases:

Fase primera. Esta, desde luego, va antes de la segunda, y quiere decir que la alegría en esa fase es y debe ser, porque quién como ustedes no la habrán tenido muchas veces, y eso sí les digo muy «sinceramente», que en ocasiones, y además las circunstancias, pues uno, claro que no todos, pero en ese caso, pues yo creo que ustedes tendrán la suficiente experiencia para catalogar esa situación por la que atravesamos. Esa es la primera fase.

Fase segunda. La segunda ya es más fuerte, y a mí me ha pasado que muchas veces estoy como estoy y ojalá ustedes estén bien. Esa es la segunda fase.

La tercera fase es la alegría colectiva, o sea, la que se transmite por espejismo. Quiere decir que si usted está riéndose, se ve en el espejo, y acto seguido transmitió usted esa alegría a un objeto triste y que no tendría modo de reírse por sí solo.

Estas tres fases, como ustedes comprenderán, son opuestas a la tristeza, la peor enfermedad humana, y que sin embargo existe, y que hay que combatir como sea y en la forma que sea. Por que no hay derecho que la humanidad, que tanto sufre, esté triste. Estoy de acuerdo en que sufran, porque «el que sufre no mama». Digo, me equivoco, «el que no llora, no mama». Pero viendo bien las cosas, no me equivoco, porque el que llora, sufre. manera que sale igual que «el que no fre, no mama», que «el que no llora, mama». Sin embargo, hay proverbios los que no estoy de acuerdo, como que dice que «hay gente que se ríe dentro». Yo creo entonces, en ese caso, taría una fase que es «la alegría interi que no lo creo, pero me gustaría, cua una persona se está riendo por dentro, la con los rayos X para ver qué clase relajo es ése. Y ya con ésta me despi pero pronto doy la vuelta.»

O en aquel trozo en que expresa su losofía:

«Cuando se llega al adulterio, o sea edad adulta, usted se encuentra con q después de todo, ya no es usted tan jo y entonces se vuelve medio filoso o f sofo. El detalle está en que muchos c funden a Platón, el de la filosofía, con filo de Sofía, la del platón.

Lo importante es llegar a la viejez pasar por la chochez. Uno, bien cuidad con su alimentación a sus horas, puede gar, no digo al centenario, pero hasta cuaternario. Así es que lo que usted d hacer es comer el doble, aunque su mu se muera de hambre, al fin que con haiga uno sano en la familia, aunque resto ande tronando el esqueleto.

Tres son los estados del hombre: cria rez, niñez y viejez. De la juventud no habla hasta que no se acabe el «rela de la suidá universitaria. En la criatur usted es un acumulador de energías; en niñez ya es usted bujía, y en la vie puro escape. Pero todo tiene su encan Cuando niño, le encantan las abuelit y cuando es usted abuelito, se pone abu do con las niñas.»

Si su mujer enflaca, usted sale ganan porque tiene esposa y guitarra por el m mo precio. En cuanto a los muchach cuando tengan hambre, cuénteles un cu to pa que se duerman; o haga lo que compadre, que les ofrecía cinco centa si no cenaban y en la mañana les cobra cinco centavos por el desayuno; y así a rró tanto dinero, que al cabo de un a cuando quién sabe por qué, se le murier las criaturas y les hizo un gran entierr

Hay humorismo en las palabras y hun rismo en el lenguaje. El primero es creado por Chaplin y otros cómicos, a más, naturalmente, de otros factores que tervienen en el fenómeno del humor. Y humorismo del lenguaje es en gran pa el de «Cantinflas»: no puede traducirse p que todo lo que es se lo debe a la constr ción de la frase o a la selección de palabras. Las distracciones del lengu resultan cómicas por sí mismas y no di mos de las confusiones verbales cant flianas; en la mayoría de los casos no bemos en realidad lo que nos hace r aunque sintamos vagamente que nos mos de alguien.

Encontramos rasgos de humor cantinfl nos en los modismos populares, al exp sar el sentir típico; hay chascarrillos o cires que hacen gracia a los nativos un mismo lugar o país, como el humor los rancheros en Méjico o la conocida c ción «Pénjamo». El mérito de «Cant flas» es hacer que el arte local sea univ sal. Un gesto puede bastar para expre un contenido anímico o una intención humor, como sabe muy bien un arti plástico, o un actor como «Cantinflas». aquí su poder de adaptación al cine u versal, como hemos visto en «La vuelta mundo en 80 días».

Hay actores y directores de películas consideran más importantes la palabra, movimiento y la escenografía, subestim do la rica gama de matices expresivos nos proporciona el gesto. Y «Cantinflas» sabido hallar su gesto inconfundible, o *estilo*, como se dice en el escritor.

I. D. P

CANTINFLAS O LO POPULAR

De niño, todas las criadas aldeanas me contaban el mismo cuento, con actualidad de suceso que acababa de ocurrir en su pueblo. Un labriego, o un caminante, encuentra una víbora aterida de frío, se compadece de ella, la mete entre sus ropas para darle calor; la sierpe revive, lo pica y lo mata. Ese carácter de inmediatez, de lo vivido, es lo que me impresionaba muy agudamente. Y, sin embargo, este relato era ya muy popular en toda Europa en el año mil.

En los viejos pueblos españoles, en las tertulias campesinas, se narran historias de picaresca erótica, que son exactamente las contadas por el judío aragonés Pedro Alfonso en un libro del siglo XII, muy famoso en el mundo de su tiempo; a su vez, de remotísimo origen oriental. Seguramente se cuentan las mismas entre los campesinos actuales de otros países.

Es el inmenso, realmente incalculable, poder vital de lo popular. Reducido a lo más simple y puro por la acción del tiempo, trazado sólo con elementos primigenios y dotado de ritmo que suple los adornos retóricos, el relato se adhiere a la zona de emociones elementales del hombre y conquista estas dos grandes metas de toda la obra de arte: la eternidad y la universalidad. Y lo que no consiguen obras maestras de autores célebres en su tiempo, escritas en libros, lo alcanzan esos pequeños cuentos, anónimos y simplificados, repetidos de boca en boca a través del mundo y de los siglos. Por eso, el apoyo de lo popular es imprescindible en todo arte. Es su raíz.

EL GRANDE, DEFINITIVO ACIERTO de Mario Moreno ha sido el hacer de su personaje Cantinflas un tipo totalmente popular. La simplificación en rasgos vivos y agudos del «pelao» mejicano. También su gran audacia. Irse directo a la raíz popular, por medio de un tipo del pueblo. Casi todos los grandes bufos de la pantalla —y muchos de la literatura— están armados sobre la combinación del caballero y el plebeyo. Verdadera simbiosis, en la que el uno vive del otro y, a la vez, se contradicen continuamente. Los actos del caballero son indignos del pícaro, y los de éste resultan grotescos para aquél. Sobre la charnela de esta oposición gira continuamente la comicidad y el humor del personaje y sus situaciones. En El Quijote son dos, siempre en pugna y siempre juntos Don Quijote y Sancho. En Charlot son uno solo, ese ser estrafalario, sin clase social posible. Y ambos son el hombre en su perpetua contradicción, el hombre por excelencia.

Cantinflas es íntegramente popular, un personaje del pueblo. Esto lo define por completo: es su personalidad. Porque Cantinflas es el último gran bufo-personaje del cinema, el único perfectamente definido del cine sonoro.

El cinema cómico por excelencia pertenece a la época muda. Y procedía directamente de la barraca de feria, del music-hall, *del circo..., del espectáculo barato y popular. El cinematógrafo hundió en la nada, al principio de este siglo, todo aquel orbe de la diversión y el arte para el pueblo. Vino a sustituirlo como espectáculo —estadio previo del arte—, y tomó de él dos factores capitales.*

En primer lugar, la tradición milenaria, depurada y completa de hacer reír al pueblo. Los grandes bufos de la pantalla muda procedían de aquellos espectáculos tradicionales —el music-hall, *el circo...—, adaptaron la más antigua sabiduría de la risa popular al nuevo medio de expresión por la imagen. En segundo lugar, su mundo cómico era imagen, porque el espectáculo popular es fundamentalmente óptico. Aquél lo era por antonomasia: atletas, payasos, monstruos, malabaristas, acróbatas, bailarinas, excéntricos, parodistas... El circo es sólo eso. En el* music-hall *inglés, tan completo, de donde salió Chaplin, estaba prohibido emplear la palabra más que en unos pocos minutos por sesión, para no competir con el tradicional teatro.*

Todo aquel universo de imágenes en acción y de procedimientos cómicos, con solera de siglos, pasó al cinema y produjo los grandes payasos, de inmensa popularidad.

En el sonoro proceden de la radio, sobre todo, y todo se vuelve palabra. El cinema cómico y sus bufos han perdido esos dos factores base: la imagen, el recurso burlesco de acción y la tradición milenaria de la diversión del pueblo. Seguramente se tardará mucho en crear ambas de nuevo. Y el cinema cómico actual apenas existe.

CANTINFLAS ESTA SOLO EN EL CINE cómico de hoy. Aparte la inmensa sombra clásica de Charlot, siempre vigente y viva. Sólo él maneja los típicos resortes cómicos de la diversión popular: acróbata, bailarín, torero... Y sólo él es un pobre hombre del pueblo, que hace reír como pobre hombre del pueblo.

Para aflorar el directo manantial de lo popular, Cantinflas es una máscara. Los máximos seres cómicos del cinema —y de la literatura— son máscaras: Charlot, la más compleja de contradicciones; Harold Lloyd, el hombre de las gafas; Buster Keaton, el constante impasible; los hermanos Marx, verdadera comparsa del absurdo; Stan Laurel y Oliver Hardy, el flaco y el gordo; Harry Langdon, W. C. Fields, Max Linder... El actor, como creador, siempre tiende a la tipificación y la pantomima. Pero la máscara es mucho más. Es la expresión popular de lo inexpresable, de lo último más oscuro, lejano y luminoso.

Por eso, porque Cantinflas es el tipo más popular, es también totalmente una máscara. La máscara del «pelao», del «roto», del «golfo»... por encima de toda indumentaria concreta. La máscara de Cantinflas es perfecta y terminada: su vestido, su hablar, sus actitudes, su comportamiento ante la vida... Y su gracia peculiarísima, donde la humildad del pobre hombre, del paria social, no excluye una dignidad propia, que es la sombra del caballero. Mucha máscara, muy hispana; muy mejicana y española; máscara de pueblos de gran violencia vital.

Y esta máscara que lo define, también define y obliga a su obra. Siempre que Cantinflas, el personaje, se centra en lo popular, el film está más cerca de todos los logros, es mejor: es un film de Cantinflas. Como alejarse de ese tipo y de lo popular que entraña su máscara es desvirtuarse. En mi opinión, todo lo que Mario Moreno consigue con Cantinflas no lo logra con sus películas, precisamente por eso. La vuelta al mundo en ochenta días no es un film de Cantinflas, porque Picaporte —el sirviente inglés de Julio Verne— no es un tipo popular, sino todo lo contrario: es el servidor del caballero, es el caballero-criado. Es un error; toda la película es un error.

CANTINFLAS ES LO POPULAR, Y SOLO hacia lo hondo de lo popular encontrará su camino, siempre igual y siempre renovado. Hacia la simplificación, la pureza, los hechos directos, sencillos, espontáneos, en esa encrucijada de lo ingenuo y lo pícaro en que se halla lo popular. La complicación, la urdimbre, la retórica, el chiste... lo mixtifica siempre. Lo popular es sencillo y hondo, transparente y espontáneo. Es decir, sincero en su última dimensión.

Sincero como el alma de Cantinflas. Y lo que todos queremos ver, y convivir con ella, es el alma de Cantinflas, el último gran bufo del cinema universal.

Manuel VILLEGAS LOPEZ

Semblanza de Mario Moreno

Nacimiento de Mario Moreno

Mario Moreno, lo mismo que Char... Chaplin, nacen en una familia ...bre. Parece ser que el destino de...ra a veces, como compensación, la ...ortunidad de elevarse sobre la mi...ria y alcanzar un éxito excepcional, ...to en la fama como en el dinero.

Mario nace en el seno de una fami... numerosa; ocupa el cuarto lugar ...tre sus hermanos. Existe en la ciu... de México la calle de Santa María ... Redonda, y en el número cuarenta ... donde nació el que después se lla...aría Cantinflas; es una avenida ...ja, bulliciosa, llena de comercios y ... puestos populares, donde se ofre...n sabrosos bocadillos mexicanos, ...mo «tacos» o «antojitos».

En todas las ciudades del mundo ...isten calles o barrios típicos, que ...n como la solera de un tiempo vivo ...pasado; en estas calles se refleja el ...so de varias generaciones, y todas ...n dejando su huella; cada piedra, ...da paso o cada rincón tiene un len...aje lleno de evocaciones..., lo mismo ...e el paisaje sirve de fondo a las ...uras o la sombra a los cuerpos de ...ienes la proyectan. Admitiría tam...én la comparación con esas viejas ...sonas donde vivieron muchas fami...s, sucediéndose unas a otras: al pe...etrar a su recinto, encontramos algo vivo, impalpable, aunque sus habitaciones estén ahora vacías.

Fué el 12 de agosto de 1911; tiene ahora Mario Moreno cuarenta y siete años.

Como en los cuadros de pintura, habremos de reproducir otros personajes que se movían con nuestro personaje central: en primer lugar, vemos a sus padres y hermanos como figuras fijas, de las que no podemos prescindir, como en la técnica pictórica de un artista el empleo o combinación de diferentes colores o su visión de planos y perspectivas; en su ambiente cotidiano, sus compañeros de juego, muchachos de su edad, con los que compartía afectos y golpes.

Siempre fué Mario un muchacho inteligente, avispado, colocándose en todo momento en la dirección de los juegos infantiles o en la iniciativa de cualquier actividad. Asistía a la escuela con un maestro sordo, con el que pudo aprender rápidamente todos los conocimientos de la enseñanza primaria. Desde entonces manifestaba buenos sentimientos, regalando su almuerzo todos los días a sus compañeros necesitados, y él no comía, aguantándose el hambre.

De curiosidad universal y afán inquieto por ser algo importante en la vida, observaba a tipos sociales que formaban su vecindad. Así don Juan, el zapatero remendón, al que se acercaba para manejar el martillo o la chaveta, con los que clavaba y cortaba el cuero. Pero como el viejo no le dejaba, se limitaba a observar y aprender mirando. Mario me dijo en cierta ocasión que para salvar la miseria de su familia y de él mismo hubiera realizado cualquier oficio, y estaba seguro que todo lo que hubiese hecho lo hubiera hecho bien. En efecto, hay siempre en él una actitud de dirección o mando; creemos encontrarnos ante un capitán o un jefe nato, con iniciativa o disposición para salir airoso de cualquier circunstancia: son esos raros muchachos que muestran aptitudes para todo.

En el mismo barrio se encontraba don Fulgencio, el herrero. (Hacemos notar que en México es costumbre llamar *don* a un hombre ya maduro en edad, aunque su oficio sea tan modesto como artesano o portero.) Ante el espectáculo de la fragua, de las llamas y de los golpes de martillo sobre el hierro candente, Mario soñaba en el mundo de luces y sombras del cine sin proponérselo, pues nunca pensó ser artista de cine.

Los padres de Mario le llevaban los domingos a la iglesia, con sus hermanos; así se iban formando sus sentimientos cristianos, como es costumbre en la mayoría de las familias mexicanas. Y le llevaban de paseo al Bosque de Chapultepec (o monte de saltamontes), algo semejante al Bosque de Bolonia, al Jardín de Luxemburgo, de París, o al Retiro y Moncloa, de Madrid. Este Bosque ya existía en tiempos de Moctezuma, el rey azteca, donde se encuentra su baño real, y se caracteriza por sus tupidas avenidas de ahuahuetes o árboles gigantescos, y una preciosa laguna con embarcaderos.

Los virreyes españoles siguieron conservando para su deleite este maravilloso parque, que rodea el palacio llamado de Chapultepec, y donde establecieron su residencia. En los tiempos de don Porfirio Díaz se dieron nombres poéticos a distintas calzadas de la arboleda, como la de los poetas o la de los filósofos.

La asistencia a la escuela primaria estuvo llena de experiencias curiosas. Como la mayoría de los niños inteligentes o de gran imaginación suelen ser poco voluntariosos para el estudio continuado, porque se fían más de sus facultades naturales y no tienen necesidad de ser esclavos del libro o de las tareas, Mario se dedicaba a soñar en viajes lejanos, en triunfos y en grandes ganancias, cual corresponde a un hombre de su ambición o de su talento. Y hombre enamorado, escribía cartas de amor a diferentes mu-

Cantinflas, visto por el dibujante Cabral.





chachas que conocía. Así una carta dirigida a una joven hermosa que vivía en su barrio:

«Mi querida Cata, estrella de mi destino:

Si, como lo creo, aceptas ser mi novia, verás cómo pongo el mundo a tus pies. Te compraré un automóvil de diez mil caballos y un palacio inmenso, con salón de cine y grandes tapetes y hartas flores. Tan luego como me haga de dinero, te llevaré a París, y, de regreso, pasaremos por China. Atravesaremos los mares en un barco muy bonito, que escogeré para ti, y te daré muchos besos mientras la luna bañe las olas con su dulce luz...»

Por sus inclinaciones dominantes, actuaba siempre de protector con otros muchachos, a los que había defendido contra atropellos o injusticias, y así creaba voluntades agradecidas.

Escenario histórico

El régimen político de don Porfirio Díaz, un general mexicano que había vencido a los franceses invasores de Maximiliano de Absburgo, había terminado con la revolución mexicana. Después de cruentas luchas, en las que intervinieron caudillos campesinos, como Emiliano Zapata o Francisco Villa, en el Sur y en el Norte del país, cayó la dictadura del general Díaz, gobernante de México durante treinta y seis años, y dió paso a nuevos gobernantes políticos de mentalidad romántica, cómo epígonos de un romanticismo decimonónico, con patriarcales bigotes, de frondosa pelambre y uniformes militares de gran señor criollo, en don Porfirio, y sustituidos ahora por el atuendo civil de don Francisco Madero o de don Venustiano Carranza, los nuevos gobernantes, que heredaban la tradición política de la Revolución francesa y que usaban luengas y pobladas barbas de personajes románticos, recordando al duque de Rivas o a Espronceda, aunque ellos pretendían olvidar su ascendencia española, para adoptar ideas y posturas de Francia. Las barbas eran negras en Madero y blancas en Carranza.

Era un período de poca estabilidad política, y el niño Mario asistía, asombrado, a aquellos desfiles de políticos o de revolucionarios. Despertaban su imaginación aquellos hombres tan serios, con barbas, y admiraba la epopeya legendaria de los caudillos revolucionarios, recreada en las canciones populares de corridos y huapangos. Un nuevo México se estaba formando.

Mario fué creciendo, y su vocación por el teatro se manifestaba con grupos de muchachos, haciendo representaciones teatrales, con argumentos que él mismo escribía. A cada muchacho le distribuía el papel que, a su juicio, le correspondía. Entre las obras escritas y representadas por esta compañía improvisada figuraban «Los últimos días de Morelos» o «El cura Morelos, prisionero de los realistas, traído a San Cristóbal, cerca de México, y fusilado allí mismo, el 22 de diciembre de 1815».

Sabido es que el cura Morelos y el cura Hidalgo fueron los iniciadores de la independencia mexicana contra el Gobierno español de los Virreinatos, consumada por don Agustín de Iturbide.

El éxito de estas obras fué muy grande. Y tuvieron el acompañamiento musical de una orquesta con piano y dos violines.

La situación de México seguía siendo difícil, y la familia de Mario pasaba muchas penurias con ocho hijos. Mario quería ayudar a su padre y a sus hermanos trabajando en algo, aunque sus padres más bien querían que fuera a la escuela, aprovechando el tiempo. El primer dinero ganado con cierta regularidad fué trabajando para unos jugadores de tenis, alcanzando las pelotas caídas fuera de las redes... Así obtenía varios pesos de ganancia.

Mario quería dedicarse a la vida teatral, que era su gran afición, pero sus padres, por el pobre ambiente de los artistas de entonces, no creían que ese fuese un remedio para su hijo.

El padre era empleado de Correos y pensaba colocarle con él. Un sueldo seguro es lo que importaba.

Estuvo en la ciudad de Oaxaca como empleado postal, pero su afición artística no le dejaba quieto: cantaba y se acompañaba con una guitarra en algunas fiestas familiares o cortejando a muchachas debajo de las ventanas. Pero no estaba satisfecho de lo que hacía; se trasladó a la ciudad de Jalapa para trabajar con un pariente lejano, don Luis Garcés, que tenía una casa de comercio.

Al término del primer mes recibió treinta pesos de sueldo, y con ese dinero pensó regresar a México. Su porvenir no estaba en las provincias, sino en la capital. Un arriero que había traído unas cargas de carbón a Jalapa se regresaba ahora libre de peso. El arriero aceptó llevarse aquel muchacho en su viaje de vuelta. Pero en el camino fueron asaltados por dos ladrones, robándoles todo lo que llevaban; al arriero le encontraron diez pesos, un rosario y una navaja, y a Mario, por verlo un muchacho, no se les ocurrió registrarle.

Como el arriero estaba desesperado, falto de sus burros y de su dinero, Mario le regaló veinte pesos de los treinta que llevaba.

Se despidieron, y Mario, para poder llegar a México, compró unos cigarros y pan, pretendiendo venderlos a unos soldados que iban en un tren con dirección a la capital. Así podía llegar a casa de sus padres sin costarle un centavo. En el trayecto fué tocando la guitarra y cantando. No habían llegado a la capital y prefirió seguir a los soldados de otro regimiento que iban en otro tren con dirección a Chihuahua, la región de Pancho Villa.

Ya en aquella provincia mexicana había creado una comedia, «Las travesuras de Marte», que representó con los soldados y obteniendo un éxito clamoroso.

Llegó el padre de Mario, que había averiguado su paradero, y lo reclamó al regimiento; por ser menor de edad, se lo llevó a México.

Doña Soledad, su madre, lo recibió llorando, preocupada de su larga ausencia sin noticias. Fué después alumno en la Escuela Nacional de Agricultura, de Chapingo. Un día huye a Jalapa y trabaja como bailarín: el charlestón, el fox y el danzón estaban de moda, y allí se ejercita con éxito.

Oportunidades progresivas

Después de muchas peripecias logró trabajar en una carpa que había en Azcapotzalco, un barrio de la capital mexicana. Se llamaba la «Carpa Sotelo». Las carpas son pequeños teatros populares, donde el pueblo bajo puede divertirse con muy poco dinero. En esa carpa actuaba al principio como vendedor de caramelos, de galletas y de tacos. Faltó un día uno de los actores, y como no tenían otro que le sustituyera, pensaron probar con el vendedor, aunque sólo fuese por un día o dos. Actúa con gran éxito.

Imita a otros cómicos de aquel tiempo: Chupamirto, don Catarino, el conde Boby. El disfraz del que sería después Cantinflas recuerda al de don Catarino y Chupamirto. Pero le agrega un indumento nuevo: la gabardina o pedazo de tela vieja, que lleva sobre el hombro y que cuida en todo momento.

Pasa algunos días difíciles para comer. Afortunadamente, encuentra un español que es dueño de una taberna (cantina se llama en México), y quiere ayudarle. Esta taberna, «La vaquita», todavía existe en la calle de Bolívar, esquina a Mesones. Allí come y duerme en muchas ocasiones.

En una compañía de noveles que trabaja en Tacámbaro inicia el «lenguaje Cantinflas». El que diciendo, no dice, repitiendo verbos y adjetivos y armando un confusionismo de palabras que provoca la carcajada. Pensemos que el lenguaje del hombre medio o bajo de México es un circunloquio de muchos detalles verbales, costando esfuerzo entender la idea o ideas expresadas.

Actuando en Tacámbaro, alguien del público le grita: ¡Cállate, Cantinflas! Y este fué el nombre que después adoptó como artista. Es una expresión espontánea que no significa nada: solamente una idea de payaso o de humorista, aunque el espectad[...] gritó esa palabra como pudo grit[...] cualquier otra. Aseguran que Mar[...] ha tratado de encontrar a aquel hom[...] bre del pueblo, o «pelado», como [...] llama en el modismo mexicano, que [...] bautizó con ese nombre, para pr[...] miarle la gracia de esa denominació[...] que tanta fortuna le ha traído, pe[...] no le ha sido posible encontrarle.

La gracia de Cantinflas en el públi[...] co era la angustia del actor que n[...] sabe qué decir en las tablas del tea[...] tro, improvisando el lenguaje, lo mis[...] mo que si a un hombre le echasen [...] agua sin saber nadar y se las ingenia[...] se para regresar a la costa.

Y ese lenguaje incoherente, que [...] lenguaje de circunloquio, emplead[...] por el pueblo mexicano, es lo que d[...] terminó su éxito; el público veía [...] Cantinflas su propia expresión.

Mario fué contratado por quin[...] días, y siguió trabajando diariamen[...] con llenos completos, rebosantes. Un[...] de sus espectáculos fué la *Feria d[...] Hueso*: consistía en la ironía de pol[...] ticos que buscan el hueso del empl[...] o la «chamba», como se dice en M[...] xico, cambiando de ideas y adaptán[...] dose a la mentalidad del nuevo pr[...] sidente: es el símil del perro que r[...] el hueso y se aferra con gruñidos a [...] presa si otro perro se acerca.

Del presidente Lázaro Cárdenas, a[...] ticlerical, al presidente sucesor, cat[...] lico, Avila Camacho, se produce u[...] cambio en los métodos de gobiern[...] y el político, antes «comecuras», pa[...] ganar o conservar la «chamba», [...] hace creyente.

En una carpa conoció a Valenti[...] Subarev, artista rusa que trabaja[...] en México y que después fué su esp[...] sa. Valentina nació en Crimea en 191[...] durante la Gran Guerra; sus padr[...] ya eran artistas y habían recorri[...] muchos países huyendo de la revol[...] ción bolchevique; después de much[...] vicisitudes, habían llegado a Méxic[...] Valentina y su hermana Olga se g[...] naban la vida como bailarinas.

El señor Subarev, padre de Vale[...] tina y de Olga, abrió su propia carp[...] y le dió el nombre de Valentina; es[...] grupo de artistas estaba formado p[...] las dos hermanas y el esposo de Olg[...] el señor Shilinsky. Les hacía falta u[...] cómico, y Valentina propuso al q[...] había conocido en la carpa Sotelo.

Ya casados Mario y Valentina, [...] establecieron en la avenida Claver[...] barrio popular. Mario tuvo nuev[...] contratos en otras carpas, como [...] Salón Rojo o el Salón Mayab. A est[...] nuevos teatros asistían periodista[...] estudiantes, poetas, intelectuales, [...] comenzóse el empleo de «cantinflism[...] y «cantinflear».

Mario comenzó a ganar treinta [...] cinco pesos diarios. Pero con su fam[...] de actor crecía también su fama [...] benefactor. Cartas como la siguien[...] recibía muchas todos los días:

«Señor, soy una mujer viuda c[...] cinco hijos, uno de los cuales está e[...] fermo desde hace cuatro meses y [...] me acabó el poco dinero que ten[...] He oído decir que usted es muy bo[...] dadoso. Le ruego me socorra en lo q[...] sea posible.»

Sin pedir informes, solicitó su su[...] do adelantado y se lo giró a esa s[...] ñora.

«El Molino Rojo» era un centro [...] diversión donde no asistían las pe[...] sonas «decentes». El empresario, d[...] José Furstenberg, pensó hacer u[...] renovación de aquel centro y aprov[...] char a Cantinflas. Remozó el teat[...] cambiando las butacas, pintando l[...] paredes y presentándolo con un nu[...] vo aspecto, y dándole otro nombre: [...] «Follies», cuyo teatro aun existe c[...] el mismo nombre y en la misma ca[...] que Mario nació.

El éxito en el «Follies» fué extr[...] ordinario; ya no era solamente [...] gente popular, sino todas las clas[...] sociales; los anuncios y los coment[...] rios de la Prensa ayudaron a es[...] atracción sensacionalista. México h[...] bía encontrado al mejor humorista [...] su genio popular.

Con el dinero ganado en el «Follie[...] Mario pudo comprarse una casa y [...] automóvil nuevo.

Requerido por el público de otr[...] países americanos, a los que hab[...] llegado su fama, inició una jira p[...] Centro y Sudamérica. Se presentab[...] nuevas oportunidades y también r[...] novadas exigencias para su arte: [...] pueblos pueden creer en un ídolo lej[...] no, pero su conocimiento personal [...]

(Pasa a la página 9[...]

Ci-ne



"Eva quiere dormir"

De TADEUSZ CHMIELEWSKI

Película polaca. Escrita y dirigida por Tadeusz Chmielewski. Intérprete principal, Bárbara Kwiatkowska. Premiada con la Concha de Oro en el pasado Festival Internacional de San Sebastián. Revisada en el "Cine-club Madrid", el 10 de diciembre de 1958.

¿Es este film una crítica social o política del país de origen? Mejor que contestar afirmativa o negativamente es preguntar: ¿Y qué obra de la literatura o del cine que pretenda ser importante, artísticamente se entiende, no lo es? Y más todavía: ¿Hasta qué punto esos problemas sociales o políticos, en un sentido estrictamente humano, no son comunes a todos los países, es decir, universales? Y otra pregunta, puesto que la película que nos preocupa es una fantasía: ¿Puede hacerse crítica social o política partiendo de una forma no realista? Evidentemente. Las obras maestras o importantes de la literatura se caracterizan, formalmente, por ser producto de la imaginación, de la fantasía. Ejemplo máximo: «El Quijote». En cuanto al contenido, necesariamente, el creador parte de sus propios sentimientos o experiencias —yo— y de sus vivencias frente al medio social o político que le rodea —circunstancia—. En ambos casos, los materiales que toma de la realidad se sobreentienden. Ahora bien, como ese yo y esa circunstancia, en la obra, queda reducido a un todo imaginario que supera al propio autor y su realidad circundante —ejemplo: Don Quijote y su realidad supera a Cervantes y su tiempo—, toda obra de arte verdadera es universal. Y como, por un lado, el yo es invariable, y lo que cambia es la circunstancia, lo que importa no es hacer hincapié en ese realismo circunstancial, sino en el yo universal que vive esa circunstancia. De ahí que todo arte verdadero sea intrarrealista. Es decir, no visto desde fuera de la realidad —el «bodegonismo» literario, tan en uso hoy día—, sino desde dentro —el yo padeciendo su propio yo y su circunstancia—. De lo cual se desprende que la fantasía, la imaginación, la poesía, en suma, es el medio más apropiado, por no decir el único, para lograr el arte humano-intrarrealista —y, por tanto, social-realista— que nuestro tiempo, so pena de traicionarse, exige.

Esto viene a cuento porque «Eva quiere dormir», formalmente, es una irrealidad. Tanto es así, que el autor no solamente comienza la película de un modo fantástico —antes de desfilar los títulos de presentación de la película aparece una sucesión de garrotazos que se dan unos ladrones que se van robando una cartera misteriosa, que, abierta, resulta que contiene el guión de la película—, sino que la película termina como tal film que se rueda. Eso sí, ingeniosamente, puesto que la bomba que ha jugado en el transcurso de la acción estalla en el momento en que el director y su equipo doblan la puerta del estudio. Pero el final hubiera quedado más redondo si se volviera otra vez al principio, al ladrón que ha leído el guión, que guardaba celoso la cartera robada, recibiendo, naturalmente, un garrotazo. Y quién sabe si no estaba así previsto, pero por miramientos de censura hubo que prescindir de él. Porque con tal final una cosa estaba clara. Toda la película es una farsa. Pero esos ladrones, que matan incluso, uno de los cuales nos ha leído el guión, ¿no es una realidad? Dicho más claro: «Eva quiere dormir», ¿podría haberse realizado en un país supercensurado sin haber recurrido, no ya a la fantasía, sino a que en el mismo film conste de modo explícito que todo lo visto es el rodaje de una película? Una de las ventajas que tiene el intrarrealismo, sin recurrir, por supuesto, al extremo de esta película polaca, es precisamente éste, el de eludir la tutela o coacción exterior. Porque...

«Eva quiere dormir» es una obra picaresca de cabo a rabo. Y la picaresca, ya se sabe, nació, hace más de cinco siglos, para eludir precisamente esa tutela o coacción —ejemplo máximo otra vez: «El Quijote»—. No tiene otro objeto esa balada con la que comienza el film presentándonos una ciudad onírica: «Ah, si el gallo de la veleta pudiera hablar —el propio autor—, qué cosas o hechos acaecidos en esta ciudad no nos contaría... Y si el reloj de la torre pudiera darnos sus horas —libertad—...» Pero el reloj ha sido robado —censura— y la balada termina. Naturalmente, esa ciudad puede estar situada en cualquier país, sobre todo en un país que tenga los mismos problemas que Polonia.

Humor y sátira, ironía y poesía —entre Clair y el Zavattini-de Sica de «Milagro en Milán»—. Y como común denominador, picaresca. Picaresca, porque en la ciudad imperan los robos y los crímenes, mientras que las cárceles están vacías y la Policía se enfrasca en las estadísticas que tratan del descenso de la delincuencia, y porque Eva, que quiere dormir, tiene que resignarse a dormir en un banco de un parque, después de vivir una fabulosa historia, suma de escenas a la cual más picaresca. Ella y la prostituta, las únicas que están en la cárcel cuando el director de la misma necesita a toda costa un delincuente porque va a haber una inspección, el ladrón que resulta un buen guardia y el guardia que resulta un buen ladrón, la residencia nocturna exclusivamente para mujeres casadas que deja vacía la residencia nocturna exclusivamente para hombres casados, y en la que Eva no podrá dormir porque es soltera...

El final de la película, con la caravana de carros conducidos por los ladrones en dirección a la cárcel sin ellos saberlo, bien pudiera representar el fin de todas las imposturas.

"La gran prueba"

De WILLIAM WYLER

Esta película, que en conjunto es mediocre, ganó el gran premio del certamen de Cannes, de 1957. Compitió con «Las noches de Cabiria», «El que debe morir» y «Un condenado a muerte se escapa», las cuales bien pueden considerarse como obras maestras.

William Wyler es un gran realizador —«La loba», «Los mejores años de nuestra vida», «Brigada 21»—, y en esta película lo demuestra una vez más. Pero no es suficiente. Una película es, ante todo, una unidad dramática. Y en esta película hay disparidad, desproporción, descompasamiento.

La primera parte son puras escenas familiares, eso sí, admirablemente vistas y realizadas, y salpicadas de fino humor. El tono es ligero y desenfadado. Y la humanidad de los personajes, que se revela en el más mínimo gesto o ademán, está plenamente conseguida. Al igual que la novela en que está basada —«Friendly Persuasion»—, de Jassamyn West—, es esta una película en la que destaca la observación. Y todas las escenas están muy bien ambientadas y matizadas: en la casa, cuyo personje principal es la simpática oca; en el camino de la iglesia, con ese amago de carreras; en la iglesia misma de los cuáqueros, cuyo recogimiento y silencio contrasta con la algazara y los cantos de la otra iglesia; la feria, cargada de colorismo...



Pero cuando padre e hijo salen de viaje y tienen esa absurda aventura con las tres hermanas locas, la unidad se rompe. Además, las situaciones son burdas y disparatadas, por no venir a cuento.

Y de aquí hasta el final la narración se hace pesada y reiterativa. Y cuando aparece la guerra, por los defectos apuntados y por entrar en un terreno opuesto a la levedad e intrascendencia de la primera parte, lo que debía emocionar, no emociona. (Hay algo de patetismo en el muchacho puritano cuando, llorando, dispara su rifle.) Aparte, el final feliz, como si la guerra no hubiese hollado aquellos lugares.

"El capitán Köpenick"

De HELMUT KAUTNER

Esta película está basada en un hecho real acaecido durante el reinado del Kaiser Guillermo II. Sin embargo, se nos antoja producto de la imaginación. Y es que la historia que se narra —un zapatero que ha pasado los mejores años de su vida en la cárcel, y cuya ilusión, al cumplir las condenas, es la posesión de un pasaporte, se finge capitán para conseguir su propósito— es sencillamente asombrosa. Y el personaje, el zapatero Guillermo Voigt, que interpreta maravillosamente Heinz Ruhmann, inolvidable.

Esta película viene a decirnos que el hábito hace al monje. Al pobre zapatero, con sus ropas apolilladas en la cárcel, nadie le hace caso. Pero al vestirse un uniforme de capitán, no por usado menos militar, es tal su autoridad que prende a un alcalde y le entregan todo el dinero del Ayuntamiento. También nos habla del círculo cerrado sobre el que tanto ha insistido Kafka. Para conseguir un pasaporte hace falta estar inscrito como trabajador, pero para estar inscrito como trabajador hace falta un pasaporte. Otra trascendencia del film es ésta: el realizarse humano. El zapatero Voigt, sin pasaporte, sin trabajo, sin patria, simplemente un ex presidiario, un extraño, es un hombre al que le niegan el derecho a la vida; pero él siente ese derecho en lo más profundo de su ser, y se rebela. A su cuñado, el único que le ha atendido, facilitándole hospedaje, le dice que él ha nacido para algo más que para morirse, porque cuando sus días acaben, Dios le exigirá cuentas de cómo ha empleado su vida, el fruto de sus realizaciones, y él le enseñará sus manos vacías. Esta criatura bonísima sólo exige eso de la sociedad: realizarse —ni pudo casarse, ni ahora en la vejez puede trabajar—. Pero la sociedad y sus arbitrarias leyes se lo impiden. ¿Qué hacer? Poner todos los medios para romper ese círculo cerrado: conseguir el pasaporte. Claro que, cuando consigue el pasaporte, éste ya no le hace falta. Un pasaporte sirve para identificar a una persona, y él, por la proeza realizada, consigue una identificación popular, una identificación en la que huelgan los pasaportes.



Helmut Kautner, el realizador, ha hecho una obra de gran matización. En todos los personajes, principalmente el del zapatero Voigt, palpita una humanidad de finos trazos. Y ha logrado una sátira llena de lirismo y ternura, es decir, de auténtico humor.

La narración, fluida y cuidada. Lo mismo la ambientación. En cambio, el colorido es uno de los peores visto. También hay alguna concesión al gran público —episodio de la tuberculosa— que resta autenticidad al conjunto. Algunos diálogos —tal el zapatero y su cuñado, al final— no son naturales.

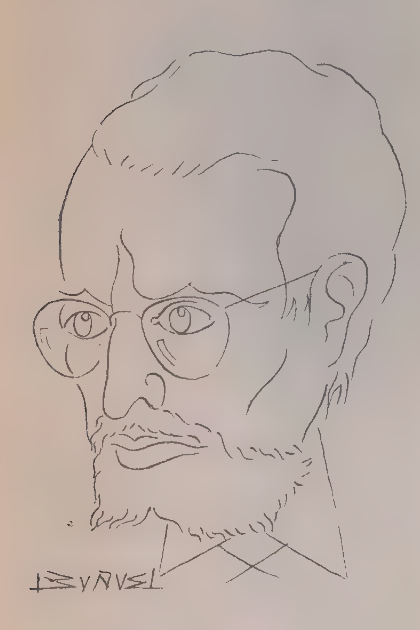
En definitiva, «El capitán Köpenick» es una obra importante. Y esto se puede decir de muy pocas películas.

Miguel BUÑUEL

"Teatro a domicilio"

BARCELONA

FALLO DEL I CONCURSO



MIGUEL L. RODRIGUEZ

Miguel Luis Rodríguez acaba de ganar el Primer Premio para Teatro Castellano del Concurso organizado por «Teatro a Domicilio». Yo le he conocido antes como dramaturgo que como crítico y, por lo tanto, no puede sorprenderme esta nueva faceta —primera para mí— de su personalidad. Y menos puede sorprenderme en el presente caso, porque he formado parte del Jurado que ha otorgado el premio, junto con José María Junyent, Tomás Roig y Llop, Santiago Vendrell, Esteban Polls, Juan Germán Schroeder y José Corredor Matheos. *Todavía estamos solos*, que este es el título de la obra premiada, se impuso por sus propios méritos, en forma que no dejó lugar a dudas, a lo largo de las sucesivas eliminatorias.

Este resultado nos prueba claramente que el dramaturgo puede ser a la vez crítico. Si bien se trata de dos funciones distintas que no tienen por qué darse necesariamente en una misma persona, tampoco hay una razón expresa para que no coincidan. En Miguel Luis Rodríguez se dan ambas condiciones, creo yo, aunque últimamente ha practicado con mayor asiduidad la labor crítica que la de creación. Miguel Luis viene escribiendo dramas desde hace bastantes años, y en su producción, que conozco bien, es fácil advertir una superación paulatina, que permite calificar a *Todavía estamos solos* como obra de madurez, escrita además con perfecto conocimiento de todos los ardides escénicos.

A Miguel Luis Rodríguez le preocupa nuestra *sociedad*, y de forma especial el trauma que en ella causó nuestra guerra. Sus personajes son, casi siempre, personajes postbélicos, y llevan en esta condición una de las «explicaciones» de su modo de ser. Esto puede parecer un poco tajante, particularmente para quienes hemos advenido a la vida consciente después de aquella contienda; pero es innegable que, tras veinte años de paz, estamos todavía en un período de postguerra. Claro que esto es triste; que esa es una pobre definición de la paz, pero resulta preferible a la otra definición: la paz como período de anteguerra. Esta paz, atormentada por un recuerdo que se actualiza constantemente, da un clima peculiar al teatro de este autor; los españoles que alientan en sus dramas son inconfundibles españoles de hoy, y aquí radica su fuerza, su auténtica trascendencia, pues para abarcar lo inmenso, lo universal, hay que afirmar los pies en lo pequeño, en lo doméstico; siempre sabemos a qué atenernos con respecto a estos personajes, siempre conocemos «su» rincón.

HASTA ahora, que yo sepa, los concursos de obras de teatro habían sido organizados por entidades más o menos ajenas a la vida teatral. Pero he aquí que una empresa puramente teatral y profesional, la «Compañía de Teatro a Domicilio» de José Castillo Escalona, para festejar su primer año de vida, ha convocado su primer concurso.

En este concurso se han instituido cinco premios: uno para teatro experimental, dos para teatro catalán y dos para teatro castellano. Los premios consisten en el estreno de las obras seleccionadas por el Jurado, el mejor premio a que puede aspirar un autor: ver a sus personajes tomar cuerpo y debatirse en un escenario, con sus problemas, ante el público. En las bases, aparecidas en el mes de septiembre, se imponían algunas limitaciones a las obras: un máximo de seis personajes y un solo decorado, ya que —no debe olvidarse— el concurso está organizado por una empresa comercial que se compromete a montar las obras, y ha de hacer frente a este compromiso, a ser posible, sin daño de su economía.

Reunido la noche del 12 de diciembre el Jurado que había de conceder los premios, resultó ganadora del de Teatro Experimental la obra Darrera versió, per ara, *y su autor, Manuel de Pedrolo, de Barcelona.*

Para la concesión de los premios de Teatro Catalán quedaron finalistas dos obras. Estimando el Jurado por unanimidad que ninguna de las dos reunía méritos suficientes para optar al primer premio, se procedió a una votación para la adjudicación del segundo, obteniéndolo Secretari Privat, *de la que es autor Joaquín Fernández Carbonell, de Barcelona.*

Para los premios de Teatro Castellano, después de sucesivas eliminatorias, quedaron clasificadas cuatro obras de positivo mérito, cuyos lemas eran «Asoa», «Europa», «Estábamos caídos» y «Vulnerant Omnes». En las sucesivas votaciones fueron eliminadas, por este orden, «Europa» y «Estábamos caídos». En la última, salió ganadora «Vulnerant Omnes», cuyo título, una vez abierta la plica, resultó ser Todavía estamos solos, *y su autor, Miguel Luis Rodríguez, de Barcelona. El segundo premio fué adjudicado a «Asoa», cuyo título resultó ser* A la hora señalada; *autores, Rafael Bertrán Meix y Juan V. Gallardo, de Madrid.*

Darrera versió, per ara, *de Manuel de Pedrolo, uno de los escritores catalanes jóvenes mejor dotados, es, a mi juicio, una obra importantísima. Con un lenguaje elevado, lleno de metáforas, plantea el autor el problema del bien y del mal en la raíz del ser humano, y canta, esperanzado, la primera rebelión del hombre, la de Adán y Eva, su ímpetu prometeico de libertad. Si, en la forma,* Darrera versió, per ara *puede tener algún parentesco con el teatro de Beckett, su contenido es muy otro. Pese a la gravedad de los problemas que afronta, este ser angustiado que es el hombre queda siempre en posesión de una llave mágica capaz de abrirle todas las puertas: la llave de la esperanza; en este aspecto, el teatro de Manuel de Pedrolo viene a ser la superación del teatro de Beckett, un paso adelante por un camino que parecía haber llegado a su término.*

Secretari Privat, *de Joaquín Fernández Carbonell, es una comedieta intrascendente, pero escrita con gracia y, sobre todo, con mucho oficio; no hay que buscar aquí el menor rastro de teatro de ideas, sino el puro juguete, capaz de entretener al público, de proporcionarle un rato agradable, con situaciones y personajes siempre viejos y siempre nuevos; nada más.*

Todavía estamos solos, *de Miguel Luis Rodríguez, es un drama actual donde todos los personajes adquieren inusitado relieve humano y en el que cada cual guarda su problema, que poco a poco va desazonando a los demás. Miguel Luis Rodríguez es, como autor, el mismo hombre que los lectores de INDICE conocen ya como crítico; de una sinceridad insobornable, al proyectar su preocupación de dramaturgo sobre la sociedad nuestra de cada día, ha conseguido una obra convincente, polémica, «comprometida», en el mejor sentido de la palabra. Algunos reparos que pudieran hacerse a su drama son muy secundarios y fáciles de subsanar.*

A la hora señalada, *de Rafael Bertrán Meix y Juan V. Gallardo, es un drama de clima intenso —«priestleyano», podríamos decir—, que posee la virtud de no decaer ni un momento; los personajes van descubriendo sus pasiones, y si en alguna escena se abusa de los efectismos, no puede negarse que éstos colaboran con eficacia a la intensidad de la obra, ambiciosa y lograda.*

Baste por ahora este breve juicio, en tanto esperamos el estreno de las obras premiadas, que tendrá lugar durante los meses de enero y febrero, probablemente, por la Compañía de José Castillo Escalona y bajo la dirección de un hombre tan experto y capacitado como Esteban Polls.

Javier FABREGAS



Ghelderode y Adamov

Casi todos estamos conformes en que los teatros de cámara están llevando a cabo una labor meritoria y fecunda. No se podrá omitir cuando se haga la historia teatral de estos años, pues representan, al menos, curiosidad y rememoración incesantes. Díganlo si no las obras representadas por el Teatro de Ensayo «ESCENA», dirigido por José Moraleda y Aitor Goiricelaya: *Ligazón*, de Valle-Inclán; *El guardián de tumbas*, de F. Kafka; *La cabeza del Bautista*, también de Valle; *La perrera*, de J. de Jesús Martínez; *Los siervos*, de Virgilio Piñera; *Ifigenia cruel*, de A. Reyes; *La zorra y las uvas*, de G. Figuereido; *El divino Narciso*, de Sor Juana Inés de la Cruz, y por último, a finales de diciembre, y en el Teatro Goya, tuvo lugar la última sesión dedicada a dos autores de los que suelen ser denominados vanguardistas.

SOBRE ambos autores nos trae cumplida noticia su traductor, Elías Amezaga. Y ya es hora de que diga que la obra de Michel de GHELDERODE, la primera representada en España, con el título de «El Panteón», en un acto, me pareció aparatosa y hueca, uno de esos productos literarios sobre literatura, en el sentido peor de la palabra. El autor, flamenco, que ganó renombre en estos últimos años, es un retórico y esteta de los que, no teniendo nada que decir, mezclan frases equívocas, gritos, risas histéricas, con personajes que en este caso son un rey y su bufón, los cuales llevan a cabo en escena una especie de pantomima, agotadora por cierto para los actores, pero donde no hay nada que tenga significación clara. Con esto de jugar a los símbolos balbuceantes, que tanto se lleva ahora, los autores encubren a menudo su impotencia. Se adivina en seguida en «El Panteón», cuyo título original es «Escurial», que aquel ambiente trágico de guardarropía pretende ser español, porque, aparte de la significación del título, todo aparece tópico y superficial; aullan perros, se oyen campanas lúgubres, sale un fraile, se muere una reina, el rey tiene miedo, el bufón, después de jugar a ser rey, muere a manos del verdugo... Todo lo que se dice es barato y denuncia esa mentalidad confusa y pedante y esa culturina pretenciosa a que algunos autores de fuera nos tienen acostumbrados, sobre todo si se trata de asuntos españoles.

El traductor dice que el de Ghelderode es un teatro en estado primitivo, casi salvaje. Más bien se trata, a mi juicio, de un primitivismo amanerado y estilizado, con esa especie de estupidez grandilocuente que produce en algunos la cultura. El autor de «Muerte del doctor Fausto» es un escritor refinado y falso, falsamente fuerte. Creo que valía la pena dar mi opinión, ya que mi amable amigo, a quien no tengo el gusto de conocer personalmente, José Moraleda, aludía al invitarme a esta sesión a «la valiente labor de crítica teatral que vengo realizando en INDICE». No, no admito lo de valiente, que resulta más bien fácil e injusto. Críticos valientes y torpes y de mal gusto hay muchos. Me conformaría con tener bue[...] criterio. ¿Y en qué consistiría ést[...] Ya es más difícil de explicar. «Y q[...] su criterio nos oriente en nuestra f[...] tura labor escénica», añade Moraled[...] con cortesía. Encuentro muy bi[...] orientado a «ESCENA», lo que no ti[...] ne que ver con que mis preocupaci[...] nes dramáticas vayan por otro c[...] mino.

POR ejemplo, lo de ADAMOV estu[...] a punto de gustarme. Los elemen[...] tos que se manejan allí parecen n[...] bles y verdaderos. Pero, ¿por qué e[...] subterfugio del sueño, con lo que [...] autor se concede toda clase de libe[...] tades y aun de incoherencias? Cua[...] do el personaje en esta obrita de «[...] profesor Tarana» dice cosas de esc[...] so sentido, ¡ah!, entonces el autor [...] sus incondicionales exclaman: «[...] que se trata de una interpretaci[...] onírica. No sea usted bruto. ¿No [...] usted que el personaje sueña su dr[...] ma? De ahí la nebulosidad expres[...] va, la irrealidad de la escena, el q[...] todo aparezca caprichoso y que l[...] frases sean triviales, aunque enci[...] rran una gran tragedia; sí, señor, u[...] gran tragedia.» El razonamiento [...] me convence. El autor debe decir l[...] cosas claras, que suelen ser tambi[...] las profundas. De lo contrario, ten[...] derecho a pensar que pretende co[...] fundirnos y hacer trampa. Por e[...] camino de la síntesis entrecortada [...] de las vagas abstracciones llegará [...] momento en que salga un actor a e[...] cena y diga: ¡Qué vida ésta!, o ¡T[...] rurú!, y a continuación caiga el t[...] lón y todos los espectadores se po[...] gan a pensar, admirados, en el ter[...] ble drama que allí se expresa. Ap[...] nas los conozco, y ya estoy un po[...] harto de autores tácitos y tartam[...] dos. Es justo subrayar que la repr[...] sentación de ambas obras fué ma[...] nífica, y que especialmente en «[...] Panteón», dos actores, Victorico Fue[...] tes y Bonifacio de la Fuente, llevar[...] a cabo un trabajo interpretativo di[...] no de todo encomio. Que el mostra[...] nos a estos dos autores que andan p[...] el mundo metiendo ruido es muy di[...] no de alabanza, resulta obvio añ[...] dirlo.

E. GARCIA-LUENGO[...]

TALLE[...]

Nuevo teatro experiment[...]

Este nuevo grupo de teatro [...] cámara representó hace días tr[...] obras cortas de O'Neill.

La primera, «Antes del desay[...] no», nos pareció mal enfocada p[...] el director. Obra de doble acci[...] —la de la escena y la que se sup[...] ne que ocurre en una habitaci[...] inmediata—, no nos dió nunca [...] impresión de tal doblez. El jue[...] escénico, carente del sentido d[...] tiempo, se nos antojó forzado, m[...] quinal, sin densidad psicológic[...] como inerte. La actriz Angeles [...] la Torre se resintió de la frialda[...] del director y de la hosquedad d[...] personaje, que no la iba. No ob[...] tante, lució unas dotes expresiv[...] de primer orden.

César López, el director, acer[...] de lleno en el montaje de la segu[...] da obra, «Oro». Tal vez los medi[...] no le ayudaran demasiado; per[...] sin duda, intuyó con agudeza i[...] superable el sentido trágico de es[...] complejísima obra, calando has[...] las raíces más hondas. Sin du[...] un acierto el de César López resa[...] tar los aspectos delirantes de l[...] personajes. Demostró originalid[...] e inteligencia.

La tercera, «Aceite», la más flo[...] y efectista de las tres, tuvo con[...] compensación una interpretaci[...] sorprendente. Fontanilla, Mari[...] Pérez-Lucas y Miguel Gallego bo[...] daron sus papeles. Especialmen[...] Gallego, nos dió una impresión [...] solvencia escénica que nos asombr[...] si tenemos en cuenta que es la pr[...] mera vez que aparece en un esc[...] nario. Tiene modo de hacer prop[...] y eso que se llama personalidad.

El Grupo nos gustó. Su juvent[...] no cayó jamás en incompetenci[...] ni su entusiasmo en exageració[...] Esperamos nuevas muestras q[...] refrenden nuestra opinión de q[...] se trata de algo más que una pr[...] mesa.

Angel F.-SANTOS

TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORANEO

por GONZALO TORRENTE BALLESTER. - Ediciones Guadarrama, S. L. - Madrid, 1957.

En el prólogo, el autor parece indicarnos que sus intenciones son modestas. Luego resulta que no es cierto, pues si bien nos advierte, y desde luego lo cumple, que el ángulo de visión de su problemática es parcial y limitado a los aspectos sociales del teatro, no por ello deja el libro de tener inclinaciones de más alto vuelo.

Libro que pretende ser analítico, no se sujeta siempre a sus pretensiones, escapándo muchas veces a planos de acusado matiz *«teórico»*, por lo general poco convincentes. Convence, sin embargo, la seguridad crítica con que Torrente diseciona diversos sectores de nuestro teatro contemporáneo. Su agudeza es, en este aspecto, con frecuencia sorprendente; v. gr.: sus críticas de «El Cuervo», de Sastre; «La muralla», de Calvo Sotelo, etc... Otros capítulos, como el dedicado a «Bernarda Alba y sus hijas», y el referente al llamado teatro de «evasión» (un magistral ensayo, realmente original), tienen amenidad y son densos. Nada más puede pedírseles. La obra en bloque da impresión de amalgama, de colección un poco gratuita de ensayos dispares sobre un mismo tema. Tiene, en efecto, un acusado carácter fragmentario y asistemático; pero tras esa dispersión formal hay, sin duda, una fuerte permanencia de ideas o continuidad espiritual que nos muestra al autor como poseedor de una personalidad delimitada y compacta. Pero esto no es obstáculo para que, a nuestro falible entender, esa personalidad se muestre a veces confusa, o bien creándonos a nosotros mismos la confusión, que para el caso es lo mismo. Esto ocurre en los capítulos que de modo impreciso hemos llamado «teóricos»: en ellos, al carecer el autor de la agarradera segura de una obra concreta, pierde sentido su poder analítico, y por falta de claridad en ciertas ideas, aquella agudeza de que hablamos se trueca en simple sutileza expresiva. Y es que hay momentos en que la facilidad expresiva del autor se pierde, no sabemos por qué, entre una maraña de impresiones y recovecos literarios difícilmente descifrable.

Apenas si toca Torrente, en su estudio, los aspectos estéticos y filosóficos del teatro. No mira al teatro desde el teatro mismo, sino desde la sociedad en que se produce. Esto produce angostura en los cauces por los que discurre el libro, pero ello no le quita solvencia: por el contrario, tal vez se la da. Pero ocurre que Torrente no se conforma con el simple análisis sociológico, y lleva su exposición a terrenos de estética pura. Es entonces cuando su juicio se enturbia con sutilezas. Un ejemplo de ello lo tenemos en el primer ensayo: tras una leve descripción del teatro español posterior a 1894, nacimiento artístico de Benavente, aborda un tema escabroso y se pregunta ¿qué es lo teatral?... No responde a esa pregunta, sino que la encauza por otra dirección: ¿qué es lo teatral desde el teatro español?... Parece ser que Torrente intenta captar una constante esencial, que defina por sí al teatro español con independencia de las demás corrientes teatrales. Para Torrente es el público el que vincula y, en el fondo, determina esta constante. De esta forma, un público como el español, en el que predominan los sentidos visual y auditivo, ha de orientar necesariamente a la obra hacia *«la acción externa y la orquestación verbal»*. De acuerdo con ello, lo teatral, como categoría hispánica, será ni más ni menos que: *«el ritmo rápido de la acción combinado a los efectos sorpresa y a la cohetería deslumbradora de la palabra»*, todo ello siempre referido al público. Como la cosa no está clara, Torrente nos ayuda un poco y dice: *«se trata de un sistema de efectos externos totalmente independizados de la constitución interna del drama»*. Estas características se ven claramente, dirá en seguida Torrente, en el «Tenorio», de Zorrilla: en esta obra, terminará diciendo, hay *«poesía y técnica, no arte»*. Nos gustaría saber qué es lo que Torrente entiende por poesía, técnica y arte, para afirmar tan revolucionaria idea. En suma, no calamos en lo que realmente quiera decir. Y no es que dudemos de sus ideas, sino de la expresión lógica que las da.

Pero que no caigan en mala parte nuestros modestísimos reparos. El libro, de suyo, es denso, agudo y, en definitiva, importante, de los que aquí hacen verdadera falta; y los reproches que hayamos podido hacerle sólo se dirigen a su innecesaria oscuridad de lenguaje, cosa lógica si se tiene en cuenta que nosotros somos simples lectores cuyo oficio es leer y no descifrar, ya que de un libro se trata.

Angel FERNANDEZ-SANTOS



VUELVE ATRAS, LAZARO

por ANTONIO PRIETO. - Editorial Planeta. - Barcelona, 1958.

Extraña novela ésta del autor de «Tres pisadas de hombre» y «Argüelles». Atreverse a resucitar a un hombre, colocándole en nuestros días y en la tierra almeriense, ya resulta por de pronto desconcertante. Antonio Prieto se pregunta en una nota preliminar: «¿Qué haría el mundo actual con un resucitador?» La novela es la respuesta, «la historia de un hombre necesariamente condenado a estar muerto». Como todas las obras que poseen un trasfondo simbólico, las interpretaciones a que se presta «Vuelve atrás, Lázaro» son muchas. Algunas quizá excesivas, ya que en ocasiones al lector se le exige que supla con su imaginación significaciones que no están cabalmente dentro del texto. ¿Que no están? He aquí la pregunta peligrosa.

Una vez que Lázaro Lucas se encuentra vivo otra vez, sin recordar nada, comienza una curiosa indagación. No voy a seguirla, porque sin leer el libro es casi imposible dar idea de esta extraña situación, que contrasta, a su vez, con una especie de realismo cotidiano llevado con gran naturalidad y vigor. La ciudad de quien murió sigue su vida normal y no reconoce al resucitado. Y he aquí la situación preñada de interrogantes a los que logra llevarnos Antonio Prieto.

Como necesidad marginal de la novela, hay unas descripciones de Almería que revelan el pulso de escritor de Antonio Prieto, presente en toda la obra, y especialmente en las páginas de contenido dramatismo en que Lázaro se encuentra con las personas que le quisieron... «Según ellos, no soy Lázaro, porque no me parezco a Lázaro, porque la Muerte ha tocado mi rostro hasta exigir la fe para ser reconocido como antes.» He aquí una frase bien expresiva de las reflexiones y preocupaciones de Lázaro, una de tantas que abundan en la novela del joven escritor granadino.

E. G.-L.

LIBROS

DOCUMENTOS POLITICOS

✶ Un prólogo solvente ✶

La B. A. C. enriquece su colección con un nuevo tomo de Doctrina Pontificia: «Documentos políticos», con prólogo de Alberto Martín Artajo. Nos limitamos a glosar este último, ya que a través del comentario que hacemos de la Introducción, aparece nítida y completa la teoría pontificia acerca de la constitución cristiana de la Sociedad y del Estado.

El señor Martín Artajo ha vivido en sí propio el gozo y las vicisitudes de la acción política. Y lo ha hecho desde una solvente postura cristiana. La B. A. C., pues, acertó al solicitar del señor Artajo una exposición sistemática de la doctrina política de los Papas. Suponemos que, en su actuación política, el autor leía y consultaba con afán todos estos textos que, ahora, presenta al lector.

ES FRANCAMENTE ADMIRABLE Y MERITORIA LA capacidad de síntesis que el señor Artajo ha demostrado al lograr reducir a esquema «vivo» el bosque doctrinal de las Encíclicas.

Dada la zozobra política de nuestro tiempo, y su marcado carácter ateo en la mayor parte de las naciones, el libro resulta bien oportuno. Por lo demás, Pío XII—por nombrar a él sólo—ha constituido una gran prueba de que la Iglesia tiene voz insustituíble en las discusiones políticas. Pero estos documentos interesan especialmente—para ellos han sido publicados, de modo especial—a los católicos: han de saber a qué atenerse cuando amenaza la confusión en materia tan decisiva.

A través de los textos que presenta la B. A. C. comprobamos que la doctrina pontificia no deja «fuera» actividad alguna Romana. Es de admirar la experiencia de la Iglesia cuando trata los temas sociales. Es admirable, sobre todo, cuando se hace cargo de las humanas fragilidades en temas tan delicados. (Lo que no hacen sus enemigos cuando la enjuician.)

El prologuista—conforme va ordenando los cabos de la doctrina pontificia—les va oponiendo los errores correspondientes. Ordena sistemáticamente las ideas de los últimos Pontífices, previa una introducción, de la cual elegimos estos párrafos, que contienen una visión certera del problema.

«Pensadores y gobernantes, todo a lo largo de la historia, se afanan en elaborar doctrinas que den sistema a las ideas políticas y en formular criterios que sirvan para el gobierno de los pueblos. *Se esfuerzan singularmente en conjugar, en teoría y en la práctica, el trascendental bonomio: hombre-Estado, y aquel otro, paralelo a él, no menos grave y problemático: autoridad-libertad...*

En éste, como en todos los campos de la cultura, el pensamiento humano, cuando procede por tanteos de pura reflexión, incide con frecuencia en error y tiene que rectificarse constantemente. En el orden político, singularmente, cada cuarto de siglo se alza en el mundo una determinada ideología que avanza con aire arrollador hasta un punto y momento en que parece avasallarlo todo triunfalmente. Entonces el sistema cae, muchas veces, con estrépito, para ceder el paso a una doctrina nueva, igualmente pujante y ambiciosa, llamada a correr la misma suerte.

La explicación está en esto: hay que conjugar *trinomios* y no *binomios*. Porque sin un tercer término de la relación, que es, en todos los órdenes, el primero de ellos: Dios y sus derechos, carecen de explicación y de fundamento los otros dos: Hombre, Estado, Autoridad, Libertad. De aquí la necesidad de apelar a una *concepción* teísta del orden político». (Pág. 11).

PROBEMOS A EXPONER—EN LAS MENOS LINEAS posibles y de mano del prologuista—los principios políticos de la Iglesia. Tengamos en cuenta lo que se nos advierte de antemano: «Nunca ha pretendido la Iglesia que, fuera de su seno y sin su enseñanza, el hombre no pueda conocer alguna verdad moral. Lo que dice es que, por la institución recibida de su fundador, Jesucristo, y por la asistencia del Espíritu Santo, enviado del Padre, es ella la única que posee *originaria* e *inadmisiblemente* la verdad moral *toda entera* (pág. 14).

Quiero anotar un hecho curioso: el Cristianismo inspiró casi todos los sistemas políticos que terminaron—después—combatiéndole. Con la filosofía ha ocurrido lo mismo: Karl Jaspers ha mostrado, en un libro, hasta qué punto Niezstche depende de las categorías filosóficas cristianas. ¿No será esto una prueba de la divinidad del Cristianismo? El remedio es sencillo. «Para ello, la Iglesia no tiene que renegar del pasado. Le basta con tomar los organismos rotos por la revolución, y, devolviéndoles el espíritu cristiano que los inspiró, adaptarlos al nuevo medio creado por la evolución material de la sociedad contemporánea» (pág. 16).

Se estudian, en primer lugar, los fundamentos del orden social y político: los religiosos, morales y jurídicos. Estos dependen de los morales, los cuales—a su vez—no sirven sin una profunda referencia a los religiosos. Se exponen después los principios religiosos, éticos y jurídicos que rigen la sociedad y el Estado.

Viene después el tema de la sociedad civil, que encierra dentro de sí un conjunto de sociedades, una de ellas el Estado, que es considerado como instrumento y no fin, y cuyo origen último o trascendente es Dios, y el próximo o inmediato el hombre y la sociedad. Se repudia la «estatolatría».

Se investigan las relaciones del Estado con la sociedad familiar y con la Iglesia, a la cual se le atribuyen todos los derechos de una sociedad perfecta.

En las Encíclicas se observa una predilección por los derechos de la persona con respecto a su último fin (Dios), en lo que toca a su vida espiritual y la relación a sus necesidades corporales. A la libertad personal se le exige moderación (por ejemplo, a la libertad de «expresión», de «cátedra», etc.). Hay que distinguir también entre libertad «de» conciencia y libertad «de *la*» conciencia. De la primera se deriva la falsa libertad de cultos.

DE LOS ESCRITOS PONTIFICIOS PODRIAN SACARSE los elementos suficientes para componer una *Etica del Poder* (su ámbito, potestades, límites, origen, etc.). La obediencia que se le debe radica en el carácter sagrado que le presta la Religión: no se obedece a los hombres, sino a Dios, del que reciben toda potestad y al cual representan. Pero es lícita la resistencia, cuando es injusto.

Los distintos sistemas políticos y formas de gobierno provienen del arbitrio humano. De Dios sólo viene el poder, no los modos contingentes en que se ejerce. Son legítimos en tanto en cuanto no se opongan a la Religión y la Moral.

Se considera a la opinión pública como una «señal de salud colectiva» y se le exige que sea espontánea y auténtica, no artificiosamente forjada por la propaganda, como hacen todos los estados modernos. La prensa debe servir a la opinión pública.

El Derecho Internacional arranca—según los Papas—de la unidad del género humano. Unidad de origen (Dios), unidad de naturaleza racional, unidad de habitación sobre el planeta. También lo exigen la caridad, la común menesterosidad, las comunicaciones, etc. El Derecho debe controlar no sólo las relaciones normales entre las naciones, sino también sus posibles conflictos.

Pío XII insiste en la necesidad de una «autoridad supranacional» y en la urgencia de unificar a Europa.

Termina el prólogo con la oración del hombre político, compuesta por Pío XII para los gobernantes católicos.

TODO SE PUEDE REDUCIR A ESTOS DOS PRINCIPIOS fundamentales: Primero, la estabilidad y eficacia de todos los fenómenos e instituciones políticas dependen del fundamento sobre que se apoyan. No pueden afirmarse sobre algo movible—«sobre la arena movediza, suele decir Artajo, de normas efímeras»—. Resulta que sólo la Religión provee de ese fundamento estable e inamovible a la autoridad y al derecho. Segundo, *el principio de subsidiaridad*. Las instituciones políticas—Sociedad, Estado, Autoridad, Partidos, etc....—están siempre «en función de». Esta subsidiaridad ontológica hace que no se sobrepasen los límites, quedando justificadas sus actuaciones, «en tanto, en cuanto», que diría San Ignacio. ¿Qué es lo que justifica este sentido de funcionalidad de las instituciones políticas? El *bien común* y, sobre todo, la *perfección* (natural y sobrenatural, no se olvide esta última) de los individuos.

MARTIN GARCIA

"POESIA Y RESTAURACION CULTURAL DE GALICIA EN EL SIGLO XIX"

Por JOSE LUIS VARELA. - «Biblioteca Románica Hispánica».-Editorial Gredos.-Madrid. Un volumen

No está la literatura hispana sobrada de libros que se ocupen a fondo de sus diferentes regiones. Ahora bien: por muy unidad que digamos ser España, es lo cierto que tal unidad no es una pura entelequia abstracta, que vive en el vacío o en la mente de ciertos ideólogos, sino que está formada —y continuamente se forma— de todas y cada una de las regiones y partes reales que componen su ser espiritual y material. Y si quitamos esas partes, habremos destruido y matado también el todo.

Esas regiones tienen rasgos distintos y peculiaridades originales y únicas, que en sí mismas constituyen, no la pobreza, sino la riqueza de España.

Deberíamos esforzarnos en conservar y desarrollar esta maravillosa riqueza —de la que, cuando nos conviene, nos enorgullecemos tanto—, en lugar de sofocarla bajo la camisa de fuerza de una mal entendida y artificiosa unidad.

Tal pensamiento fué justamente el de hombres como Menéndez y Pelayo y como Vázquez de Mella; por cierto, nada sospechosos de atentar contra la sacra unidad de la patria común. Y fué también el pensamiento de José Antonio. El que otros hombres ilustres, aunque de diferente ideología que los mencionados, pensaran en este punto lo mismo que ellos, no hace sino confirmar la verdad y objetividad de un pensamiento que tiene por norte —como ocurre siempre que se trata de mentes veraces y profundas, enemigas de las convenciones mentirosas— pura y simplemente la realidad. Convendría retener siempre esto y no ver huéspedes donde sólo hay dedos. Pues un tal espejismo conduce fatalmente a la ñoñería y a la esterilidad.

EL libro de José Luis Varela, «Poesía y restauración cultural de Galicia en el siglo XIX», es una de esas obras que contribuyen de veras al mejor conocimiento de España, precisamente en razón de su excelente aportación a lo regional.

Aparece el libro en cuestión encabezado bajo dos lemas: el uno de Menéndez y Pelayo y el otro de T. S. Eliot, que figuran junto a la dedicatoria del autor «A mis padres»:

«Deben —dice la cita correspondiente al gran don Marcelino— fomentarse los trabajos eruditos acerca del movimiento intelectual en cada una de las regiones de la Península...; crezca en nosotros el amor a las glorias de nuestra provincia, único medio de hacer fecundo y provechoso el amor a las glorias comunes de la Patria.»

«Me doy perfecta cuenta —dice la cita de Eliot— de que cualquier renacimiento cultural que dejara sin afectar la estructura política y económica sería apenas más que un anacronismo, artificialmente mantenido; lo que se quiere, no es restaurar una cultura desaparecida ni reanimar una cultura en trance de desaparecer..., sino hacer florecer, de las viejas raíces, una cultura contemporánea.»

Estas dos citas —admirablemente elegidas— forman como el «leit-motiv» del libro de que nos estamos ocupando: provincialismo de buena ley, o lo que es igual, honda raíz —de la que únicamente podrá nutrirse el gran árbol—, por un lado; renacimiento cultural auténtico, o lo que es igual, cultura contemporánea —y no fosilizada—, erigida sobre la savia de las viejas raíces, por otro. Finalmente, visión panorámica y enteriza de las estructuras reales, en la que «lo cultural» no aparezca estanco y aséptico —cual hermética y púdica doncellita que se chupa los dedos dentro de su fanal—, sino unido y mezclado a todos los avatares de la vida política y económica del pueblo que ha dado vida a esa cultura.

Para estudiar a fondo las provincias y regiones respectivas, nadie mejor que los propios provinciales, que conocen aquéllas no tan sólo de oídas o lecturas, sino en su carne y en sus huesos.

José Luis Varela es orensano, paisano mío y amigo viejo y querido, y tanto su formación académica —Facultad de Filosofía y Letras— como su formación vital —viajes, contacto directo con el pueblo, los maestros y las fuentes documentales originales—, así como sus naturales condiciones de seriedad, paciencia y método —talento aparte— lo hacían especialmente apto para acometer y llevar a cabo una empresa —en no pocos aspectos penosa y árida— como la que supone el levantar ese estudio del diecinueve gallego, que él nos ofrece.

Yo no soy —como José Luis Varela— un erudito. Pero en lo que puedo entender de estas cosas y en lo que yo mismo directamente conozco de Galicia y de los materiales en el libro aludidos, creo poder asegurar que dicho libro es obra meritoria en extremo.

No se trata aquí, naturalmente —como no se trata nunca en estos casos—, de complacer a todos. Descontentos habrá, y no habrá de faltar quien discuta las expresadas tesis u opiniones. Se trata, en cambio, de ejecutar las cosas bien: con una razón de ser, un sistema y un estudio a la vez apasionado y sereno; un estudio tranquilo, con tiempo suficiente, con mucho tiempo por delante y con experiencia directa —y no sólo libresca— de las cosas que se manejan. Y en este segundo aspecto me parece que nadie podrá decir que tan esenciales requisitos faltan a nuestro libro.

Se hacen hoy muchos libros, demasiados libros, a prisa, por imperativos de puro comercio, y ello hasta por profesores. Este es un libro hecho despacio y con amor.

QUIEN quiera conocer muchos de los aspectos más interesantes de Galicia durante el siglo XIX, en lo que se refiere a ese ámbito, por demás complejo y amplio, que denominamos «la cultura» —y no sólo en el estrictamente literario—, hará bien en leer el libro de José Luis Varela. Sin duda, que todos los materiales no son inéditos; pero hay una gran claridad expositiva, una valoración y un punto de vista personal y homogéneo, así como un sentido y objetivo finalista, todo lo cual favorece la comprensión y resulta inestimable para el lector.

Yo, personalmente, le debo al libro muchas gratas satisfacciones, por su lectura, y el haberme enterado de muchas cosas que o no conocía o las conocía mal. Le debo también el haberme hecho el libro repensar y mejor comprender cosas olvidadas. Le debo, finalmente, una visión más rica e integral de nuestra pequeña patria, Galicia, y de nuestra común y patria grande, España.

Tal vez, en algunos pasajes, me haya sentido un poco dolorido. Por ejemplo, cuando el autor habla de Curros y hace de su obra una disección tan implacable y cerebral (verso por verso y aplicando criterios preceptivos rigurosos) que, bajo el escalpelo de la crítica, parece evaporarse todo cuanto de espíritu creador y de profunda inocencia de gran poeta había, a pesar de todo, en Curros. Pues yo siento un instintivo afecto y devoción hacia la persona atormentada y la obra cálida e iluminada del ilustre celanovense, casi vecino mío, y ha de dolerme, por tanto, cualquier herida que a él le hiera.

Sinceramente, pienso que Curros Enríquez era un gran poeta. Lo era, porque tenía un corazón generoso y valiente; lo era, porque era un hombre que sufría con los dolores de su tiempo y de los otros hombres, a los cuales él sentía como hermanos; lo era, finalmente, porque tenía ese vuelo cándido, exacto y mágico a la vez, ese «élan» único y fragante que Dios da a sus elegidos, el cual viene de lo más hondo del ser —y no de ninguno de sus accidentales predicados—, y que, en suma, constituye y define al gran poeta.

Con Curros pasa un poco lo que con Víctor Hugo: tuvo el hombre muchos defectos notorios, y entre ellos una tendencia —«gorda» digamos— hacia la demagogia, así como Hugo hacia el énfasis. Todo el mundo ve y registra los defectos de Curros y los defectos de Hugo. Pero suele olvidarse que por encima de ellos sobrevuela el espíritu, y tan alto es este espíritu, que ni siquiera el plomo de los gruesos defectos consigue hacerlo declinar. Canciones tiene Hugo que nadie logró igualar. Y canciones Curros que, en su cándida y rústica campesinidad, superan las mejores canciones de Heine.

Agradece, al principio del libro, José Luis Varela las diferentes ayudas que la pléyade de eruditos gallegos y no gallegos —los primeros, por fortuna, en creciente auge hoy— le prestó, y lo cierra con una carta epílogo a don Vicente Risco, nostálgicamente escrita desde Steingaden, en Alemania, donde late como un aura de esperanza en la inmortalidad, universalidad y perenne fecundidad de las puras raíces: «logos espermatikos» de la eternamente renovada y auténtica cultura.

Luis TRABAZO

LA MADR

por RAMON DE GARCIASO
Espasa-Calpe. - Madrid, 1958

Clásicos por su estructura son los och y seis sonetos que integran el libro de món de Garcíasol, titulado *La Madre.* sicos y a un tiempo nuevos, ya que, e mayoría de los casos, lo nuevo no es que el eco renovado de una idea cono de antemano. La madre suele serlo todo el hombre: su cosmos, su naturaleza evo y su único amor puro y absoluto. versos del gran poeta que es Garcíasol man como una extensa cadena de símbo de premoniciones e insinuaciones cuyo rente misterio queda aclarado por la s vital que los recorre. La vida y la mu



juntas, inseparables... El poeta sabe que encima de la fantasía humana se impo el orto y el ocaso inmutables de la tie Un mundo que, a pesar de sus leyes, daría vacío si en él faltase la madre. ciasol, a veces, vibra y se rebela apasi damente; otras, en cambio, se humilla ta el anonadamiento. Todo tiene su fi al hombre le llega demasiado pronto. cuerda la ceniza que seremos un día:

«En este libro, un poco de ceniza
hallo, de no sé quién. Y otra vez ca
ceniza o tiempo sobre tiempo. Tra
el sol entre las nubes, gozo. Riza

un aliento de tierna sepultura
el arroyo, el estanque, la concienci
Y reluce en la sangre aquella cienci
que en madera de pino se clausura.

Mañana añadirá sobre la mía
su ceniza a este libro, y sentimientos
un hombre igual, distinto, por su día

Y otra mañana, ante la primavera,
una ráfaga gris por sus cimientos
retemplará ceniza volandera.»

En general, la poesía de Garcíasol n limita a reproducir el mundo sensible, c hace el poeta vulgar que sólo sabe perc los hechos, sino que sobrepasa los lind de la realidad para remontarse a las esf superiores de la imaginación y del ensue Incluso espiritualiza el mundo físico, donde el hombre que se las da de rea no ve más que las propiedades y leyes d materia. Idealización aunada con la sab ría y, además, una gran unidad en tod libro, cosa muy importante, ya que su f resultaría igual que juntar un montón piedras informes sin ensambladura posi La madre como *leit-motiv* y, circundand la madre, el universo del niño que tarde evoluciona al del hombre ya madu Un conjunto claro, luminoso y nítido: inventar hay que ver bien y para real algo después, es menester pensar ahinca mente en lo visto. Así, pues, la madre si fica para el poeta no solamente las emo nes trascendentes de la infancia, sino t bién un panteísmo «místico» y una post serena ante los avatares de la vida. Al mo tiempo, en este admirable conjunto sonetos, se percibe, en forma constante, presencia recoleta y austera, recuerdo de años vividos lejos del tumulto de la dad, en

... Castilla la paniega,
la de tierra divinamente loca
de materna semilla, hasta la boca
solar del corazón...

La Madre, de Ramón de Garcíasol, a más de la intensidad que sobresale e otras muchas cualidades positivas, está turada de todas las esencias que contiene vida para quien sabe contemplarla desde altura del pensador que, a su vez, es ca de transmutarse en poeta.

María ALFAR

LETRAS HISPANICAS. ESTUDIOS, ESQUEMAS

por RAIMUNDO LIDA. - México, Fondo de Cultura Económica, 1958. - 346 páginas.

El ilustre profesor de Harvard, Raimundo ida, ha compuesto un excelente libro de nsayos literarios, ahora en nuestras manos. ste libro se apoya en dos preocupaciones undamentales: establecer la problemática e la crítica literaria, su estructura, teoría método, como su conceptuación e inteigencia, por una parte, y estudiar algunos aracteres de la literatura hispánica, en iertos aspectos, de sus más preclaros nomres: Quevedo, Juan Ramón Jiménez, Ruén Darío, Gabriela Mistral, Alfonso Reyes Borges, entre otros.

Por su importancia, sobresalen los trabaos sobre la filosofía del lenguaje en Bergon, el estudio sobre Quevedo y el análisis e la obra de Rubén Darío. Especialmente, l ensayo de Lida sobre Bergson nos parece e una precisión extraordinaria, al par que e una profundidad difícil de casar con la oherencia conseguida por el notable hisanista.

Admiramos en este ensayo, no sólo su enetración sobre la estructura del conociniento literario, sino su admirable concenración sobre los mecanismos de la filosoía del lenguaje, acreditados también en os ensayos que anteceden a éste: sobre la ondición del poeta, sobre Kierkegaard y obre los periodos y las generaciones en la istoria literaria. En este sentido, nos cabe ecir que estos ensayos tienen la rara cuaidad de la concisión científica, pero tamién la jugosidad de un estilo literario eleante, con el cual vamos conducidos hacia as regiones del conocimiento y la repreentación intelectual de la vida literaria y oética, quizá entendida por nosotros como l fenómeno humano personal por excelenia de la vida que se escribe.

Si la parte que se refiere a la teoría, estructura y concepción del lenguaje y la literatura está equipada con el rigor de la interpretación sistemática, no es menos cierto que su análisis crítico sobre la obra de Quevedo y Rubén Darío constituye un modelo de investigación en cuanto al fijamiento de unas constantes, de un curso histórico, de unas vicisitudes personales en aquellos escritores. El efecto crítico es admirable en ambos casos.

Hemos dicho que aparecen en este libro ensayos sobre otros autores cimeros de las letras hispánicas, pero también está ahí Santayana. Para Lida, tan cerca, o quizá ya dentro —Harvard— del clima en que viviera y pensara Santayana, la obra de éste ha de ser constante tentación, que tarde o temprano, creemos, interrogará más a fondo. Digamos, sin embargo, que aquí el ensayo que ha escrito sobre Santayana es, dentro de su esquematismo, una introducción a su pensamiento, que siempre habrá que tener en cuenta cuando se quiera entrar en el pensador que fuera Santayana.

Obra de ensayos, esta de Lida, tersa y de preciso dibujo. La hemos leído sin agobios, gracias a que su autor se ocupa esencialmente de los ritmos vivos de la literatura, en este caso no sólo de la estructura filológica, sino también del hontanar clarificado de sus mundos. Un libro magnífico.

Claudio ESTEVA-FABREGAT

EL TESTIGO

por MARIO POMILIO. - Editorial «Seix-Barral». - Barcelona, 1958. - Biblioteca Breve. - Versión española de CARMEN VADILLOS.

He aquí una interesante novela que guarda un discretísimo equilibrio entre los modos narrativos más o menos tradicionales y los modernos. Son comprometidas estas adjetivaciones, la mayoría de las veces caprichosas y sin ningún fundamento. En este caso, lo tradicional puede consistir en la bien conjuntada acción, tanto externa como psicológica, así como lo moderno se expresa en un ritmo más rápido, en la propensión de que el tiempo novelesco sea continuado y en la relación que casi todos los personajes guardan entre sí. Pero lo fundamental de esta novela no es lo que algunos llaman la técnica —que además no se da independientemente de otros valores—, sino sencillamente que lo que se cuenta tiene un profundo interés. El autor nos advierte que la idea de su novela deriva de una noticia periódistica, pero ha sabido recrearla de tal manera que no se advierte nunca la servidumbre a la realidad ya dada, valga la redundancia, como ocurre en casos semejantes, sino que, al revés, ha sabido inventar una realidad casi tan real como la verdadera: he aquí el logro del buen arte del novelista en general y en particu'ar de Mario Pomilio.

Siendo vulgar el suceso de que arranca «El testigo» y sus actores o personajes, Mario Pomilio sabe colocarlos en esos trances decisivos en los que el dolor y el drama hermana a todos los hombres, o al menos suscita el interés de los que poseen sentimientos verdaderamente humanos. Con una pobre muchacha empleada en un viejo café de París —allí se desarrolla la acción, donde el joven autor italiano estudió y vivió largas temporadas— y su amante, ladrón profesional, logra el autor plantearnos una situación sumamente patética. A continuación, el mundo de una comisaría, y el comisario Duclair, toma fuerza al insertarse en el relato. Quizá este mundo de la dureza y al mismo tiempo de los escrúpulos morales del comisario sea más convincente que el otro de la delincuencia humilde y de los instintos un tanto ciegos o torpes. A mi juicio, se debe ello a que el autor se encuentra al cabo más cerca de esos personajes, capaces de plantearse ciertos casos de conciencia dentro de su oficio, que de aquellos otros personajes que responden a psicologías más simples aparentemente, pero más lejanas e inexplicables. Porque en último término todo resulta psicológico, almas que se conocen y son reveladas o no. Cuando en la novela española, por ejemplo, llevados los autores de su afán documental y objetivo, algunos intentan abordar mundos que le son ajenos, inmediatamente se echa de ver, por lo forzado y amanerado del relato, claro que en proporción al talento del novelista.

En efecto, hay algunos autores que parecen empeñados en demostrarnos que no les importa ni saben absolutamente nada de aquello mismo de que escriben.

Con la muerte del niño, hijo de la humilde muchacha y del ladrón, culmina la acción de «El Testigo» —el testigo es el comisario o el sargento que han llevado el proceso policial—, de cuyo transcurso se desprende una clara acusación general contra la sociedad. No hay culpables concretos; todos lo somos.

Mario Pomilio, que nació en los Abruzos, en el 21, me parece, en efecto, un vigoroso y original narrador.

E. G.-L.

HOMAXE A RAMON OTERO PEDRAYO

No LXX, aniversario do seu nacimento. - Editorial Glaxia, S. A. - 1958.

En el LXX aniversario del catedrático de la Universidad de Santiago, D. Ramón Otero Pedrayo, la editorial Galaxia dedica un volumen de merecido homenaje a su figura. Otero Pedrayo es uno de los máximos exponentes de la moderna cultura gallega, y por lo tanto de la cultura española, a la que ha aportado obras que encierran altos valores espirituales. Los trabajos que forman este volumen de Galaxia, constituyen una señal inequívoca de la presencia cultural y de la gran simpatía que Otero Pedrayo despierta, no sólo en el ámbito gallego y nacional, sino dentro de los círculos universitarios de otras naciones.

En la obra de Otero Pedrayo, junto a la enorme fecundidad, se da la precisión científica y la jugosa creación literaria, en una labor intelectual de bella armonía y especial grandeza. Vista en su conjunto esta labor, que según indica el apéndice bibliográfico del HOMAXE, ocupa los más diversos géneros (ensayo, novela, poesía, teatro y un vasto conjunto de artículos), no sabemos qué nos impresiona más: si el arraigo cordial y entrañable a su contorno geográfico y humano, o la mente alerta y el formidable afán de saber que recorre los varios aspectos que ofrece el mundo cultural moderno. No se advierte ninguna señal de inteligencia aparte, encastillada en su torre; sino los más ricos contactos con aquello que representa un fino valor humano. Amando profundamente a su tierra natal, Galicia, de cuyas raíces históricas surge su brillante obra, la condición auténtica de su humanismo la proyecta sobre sus lectores, los cuales siempre tienen ocasión de percibir en sus bordes un dulce tornasol universal.

Los propósitos de este homenaje están perfectamente declarados en la nota editorial de Galaxia. Se trata de dar una breve síntesis del momento presente de la cultura gallega y de su irradiación fuera de Galicia. Así, en este volumen, vemos aparecer los representantes de todas las generaciones culturales que abarcan la actuación creadora de Otero Pedrayo, del que en estos momentos se espera la inmediata publicación de sus poemas de «Boca Riveira», inaugurando la colección Brais Pinto. Al homenaje contribuyen con apropiados trabajos otros representantes de la cultura española y extranjera. Laín Entralgo escribe sobre «Catarsis terapéutica y logoterapia en el epos homérico»; Marañón publica un trabajo titulado «Nacimiento, vida y muerte del hijo de Thermidor»; también aportan escritos de gran interés Américo Castro, Dámaso Alonso, el catedrático alemán de Colonia, Joseph M. Piel, el portugués M. Rodrigues Lapa, Machado da Rosa, Nina Epton, José Luis Aranguren, que escribe sobre «La vocación, según su sentido ético»... De las personalidades intelectuales gallegas, leemos un sentido «Discurso pra un orador galego» del joven filósofo José Manuel López Nogueira; un interesante trabajo de Celestino Fernández de la Vega sobre «Abrente e solpor da paisaxe»; el de García-Sabell, «Don Ramón, no tempo», que abre el volumen; el de Rof Carballo sobre «Trasalba»; y otros excelentes escritos de creación artística, literaria, ensayo e investigación, que se acogen a nombres como los de Parga-Pondal, Guerra da Cal, Ramón Piñeiro, López Cuevillas, Blanco Freijeiro, Río Barja, etc...

M. Y. BELMONTE

Visita a Europa

(Viene de la página 9.)

iamente campo. No hay tierra. Todo on construcciones, hoteles, gasolineas, vallas, postes de señales, factoías... Entre los árboles y los setos alan su cresta las chimeneas. Paisaje rtificial, elaborado, que en fuerza de er humano «deshumaniza», fatiga. Dejemos a la Naturaleza sus derehos. No la convirtamos en siervo. La ierra libre, desnuda es confortadoa; por lo que tiene de soledad da compañía». Siendo virgen, habla al lma el lenguaje del ultramundo: quieta y solaza. Esto, desde Holanda Bruselas, apenas ocurre.)

Llegamos bajo la lluvia. Voy a busar un amigo que vino de lejos y me spera. Está en el centro de la ciudad. racias a él, allí mismo, encontramos comodo. Gurméndez va dos casas nás allá y también se sitúa. No deja e ser una hazaña. La «Expo» convirió Bélgica en un hormiguero. El nudo ardinal del laberinto es Bruselas. quí nos hallamos. Cuesta dormir 250 esetas. Cifra entristecedora. Dormiemos dos días. Y apenas llegará. Toavía nos quedaba una sorpresa: por as prisas, en La Haya no visamos nuestro pasaporte en el Consulado francés. Hubimos de hacerlo en Bruselas, al partir. Imaginamos que sería cosa de minutos. Decepción: «¡cuarenta y ocho horas!» Nos salvó el carácter diplomático de Gurméndez, ayudado por la «intervención española» de mi mujer y mía.

En Bruselas, las señales de España son latentes; alguna asoma a las piedras en forma de placa conmemorativa. Tal, la de la «Grand Place». Evoca el ayer no muerto. Como recuerda Gurméndez, Unamuno decía: «El tiempo pasa, pero queda.»

Esta plaza es una joya. Iluminada, en la noche, reverbera con tibia luz de oro. En una esquina, la Casa del Rey de España. Cuelgan del artesonado, en diminuto, con atuendo de la época, muñecos que representan a los Gobernadores hispanos. Difícil se hace dar un paso. El gentío presiona. Entramos en un «restaurant» modesto y no caro. Es una hora de descanso y compensación... Charla tranquila, familiar. Escuchamos francés, flamenco, ruso. Mi mujer no reprime su asombro natural. (Por el balconaje vemos el «gótico flamígero» del Ayuntamiento.) «No lo olvidaré», dice. Comentamos Gurméndez y yo ciertas circunstancias europeas presentes, y pretéritas. Una botella de buen tinto. Pero, sobre todo, la conversación, el ambiente... Pocos instantes tan propicios a la amistad, tan de verdad espirituales y germinales.

Tuve una noción existencial de Europa. Sus latidos me vibraban en las sienes, en las venas. Esta intuición o volición decía: paz. Pero el camino es largo, tenaz, y exige la presencia española. España es la vocación de paz de Europa. No nos escandalicemos de que en sus plazas cuelguen ciertos «gobernadores». Eso fué ayer. Si esa paz ha de hacerse, y se hará, se hará en la unidad. El ingrediente unitario europeo vendrá a ser nuestro quijotismo cristiano, humanismo —la virtud de la raza— que en Europa suena a pecado mayúsculo o demencia. Pero esa Europa escéptica y cejijunta que toma como pecado ciertas potencias dinámicas del espíritu, es la que un día buscará esta «insensatez» espiritual nuestra como su salvación...

No es hora de hablar del cómo y el cuándo. Llegará día.

Juan FERNANDEZ FIGUEROA

El próximo artículo se titulará: «PARIS. CAMINO DE LOS PIRINEOS».

TRES LECCIONES SOBRE "EL HOMBRE Y LA NATURALEZA"

Por PEDRO CABA



En el Departamento de Neuro-Psiquiatría, que dirige el Profesor LOPEZ IBOR, en el Hospital Provincial de Madrid, ha profesado Pedro Caba un cursillo de tres lecciones sobre el tema: «Hombre y Naturaleza», distribuidas así: El hombre en la Naturaleza. La Naturaleza en el hombre. Las «tonterías» de la Naturaleza y las locuras del hombre.

Empezó estudiando las diversas acepciones de la voz «naturaleza»: en su origen etimológico, en su historia y en sus versiones científico-filosóficas. Para el griego hesiódico, no es todavía cosmos, sino algo mítico o sagrado en que Dios se envuelve y trasparece. Para los presocráticos es «physis», vida, conjunto cósmico. Para Sócrates es pensamiento y virtud; no hay para él otra Naturaleza que el «paisaje» de los hombres dialogando en la Ciudad. Para Platón las cosas naturales son virutas caídas y aspiraciones frustradas de otros modelos más altos, que están más allá del Cosmos. En cambio, para Aristóteles e Hipócrates la Naturaleza cósmica, con mayúscula, se abaja y vuelve naturaleza minusculada, índole y peculiaridad en cada uno de los seres reales. La naturaleza es la «forma», la Idea descendida, que se pega a la «materia». Pero en los estoicos la Naturaleza se alza otra vez como un ente sabio, fuerte, sobrehumano, misterioso, al que el hombre debe obedecer. En Plotino llega a ser Dios mismo emanando seres, un «Deus Explicitus». Hasta el siglo XII, el Universo es un templo, y el hombre está lejos de la Naturaleza porque vive en «La Ciudad de Dios». Luego, de ese mismo siglo, los árabes redescubren la Naturaleza, quebrándose la visión en dos: pues mientras Abenmasarra y los místicos árabes, hallan, como Francisco de Asís, que la Naturaleza es semblante y palabra de Dios, otros, como Bacon, ven en ella la invitación a la observación y estudio de los seres reales. Hacia el siglo XVI ha vencido la concepción objetiva y científica, y Galileo ve que la Naturaleza está escrita en lenguaje matemático. Pronto se le concibe como una «máquina» (la «mecánica celeste» de Keplero, Newton, etc.) y como «fábrica», en Luis Vives, Fray Luis de Granada, etc. Se habla de «leyes de la Naturaleza». Pero en Rousseau volverá a quebrar la concepción, para imaginarla sabia y providente en personificación ideal, manteniéndose la doble concepción en el XIX. Hoy, la Física se pone de espaldas, para hacer matemáticas, y Heisenberg dice que la Naturaleza hace «tonterías».

El hombre no ama a la Naturaleza como tal. Se propone convertirla en Historia, en Cultura, en Civilización; humanizarla y espiritualizarla. Está en ella, pero no como un centauro metafísico, hundido en ella hasta la cintura. Más bien hace esquina con la Naturaleza. Pero secretamente le pone explosivos en el costado, como un terrorista que es. Además de decir a la Naturaleza que no, quiere hacerla decir que sí a los designios humanos. El cuerpo humano no es Naturaleza, sino un cuerpo extranatural y sobrenatural; no es un cuerpo animal al que se le ha untado espíritu, sino cuerpo transido de espiritualidad. No es unión ni reunión de cuerpo y alma, sino unidad previa y fundamental.

La Naturaleza, más que enseñar, aprende. Se nos ofrece como arsenal de «datos» y materiales. Y está dispuesta a convertirse en Historia. No pone nada nuevo, ni crea; no pro-pone, ni dis-pone; está dispuesta, según su ofertividad, su mostratividad. Todo en la Naturaleza es procesual; y transfinalista, pues cumple fines que ella no inventa. El finalista es el hombre, único ser intencional que inventa sus propios fines y los fines de las cosas que pone en el mundo. Su libertad es creadora. La Naturaleza es proceso; el hombre es progreso, pero hacia sí mismo. Distingue Caba entre «desarrollo», «evolución» y «progreso». Y también entre las nociones de «campo», «medio ambiente» y «mundo». Y entre «parte», «órgano», «miembro», «totalidad» y «organismo». Y entre organización, integración y asunción. Y entre correlación, sinergia y sintelia. El hombre supera su medio ambiente y funda su propio mundo. Es autor de su propia circunstancia. Su forma más alta es la inteligencia, que no es sólo substantividad e independencia frente al contorno, sino creación de un mundo; no sólo le sirve para «hacerse cargo», sino para liberarse de la carga de lo natural y fundar lo que no hay. Su inteligencia es fantasía poética sobre todo.

Pero el hombre hace también esquina en su profundidad. Su unidad es profundamente dual. Los instintos naturales trata de superarlos y los vence en el caso del hombre superior. Y funda «instintos» nuevos que no hay en la Naturaleza: expresarse, mandar, saber, etc. La Naturaleza obedece las leyes de Dios, pero no las leyes humanas, cuando no son tomadas de datos naturales. Por eso falla la matemática en la Naturaleza, como falla el principio de contradicción en ella. Y cuando no obedece decimos que hace «tonterías», cuando no son sino las arbitrariedades del hombre. En cambio, en el hombre hay dos formas de locura: una fundamental, la del espíritu haciendo historia, y otra derivada o patológica. La Psiquiatría debe tratar de curar la locura patológica, respetando la fundamental, el sentido profundo de ser hombre.

Semblanza de Mario Moreno

(*Viene de la página 20.*)

la expresión de su arte, en algunos casos, defraudan. Cantinflas ponía en juego todos sus recursos de gran cómico y triunfó lo mismo que había triunfado en México.

Al regresar de esta jira se encontró con que el señor Furstenberg, el empresario del «Follies», que le brindó tan buena oportunidad para ser conocido, estaba enfermo y necesitaba un descanso y otro clima. Mario, que estaba agradecido, le regaló su «Cadillac» y le aconsejó que se fuera a Veracruz, pagando por mediación de su hermano Eduardo todos los gastos.

Mario organizó con este hermano su propia empresa en el «Follies» con un éxito cada vez más creciente y entusiasta; todas las noches se llenaba el local, y antes de empezar se formaban grandes colas, esperando que el teatro se abriera.

Los productores del cine mexicano advirtieron la presencia de aquel cómico genial y le ofrecieron sus primeros contratos. Fueron papeles secundarios, que no estaban indicados para sus grandes facultades, y no pudo lucirse como deseaba; trabajó en películas como «Así es mi tierra», «El signo de la muerte» y «Aguila y Sol».

Volvió de nuevo al «Follies», donde siempre le esperaba el éxito más rotundo. En este tiempo conoció a un cómico ruso, que fué famoso en la Rusia zarista y, después de la revolución bolchevique, en Alemania y Francia. Se trataba de un actor y de un cómico verdaderamente experto y de sabios recursos. Este cómico, que aun reside en México, se llama Arcadio Boytler, y fué el legítimo descubridor y consejero de Cantinflas en estos tiempos del «Follies» y de sus primeras películas. Lina Boytler, esposa de Arcadio, puso de moda su voz melodiosa en la radio mexicana, con canciones rusas tan famosas como «Ojos negros», cantadas en lengua rusa.

Un productor libanés, Santiago Reachi, de gran talento comercial, vió en Cantinflas al cómico que necesitaba para la creación de una gran empresa productora de cine, y que fundó con Mario y otro socio llamado Jacques Gelman. Esta empresa se llamó «Posa Films, S. A.», y es la misma que produce en exclusiva para el público hispano-parlante todas las películas de Cantinflas.

Comenzó entonces un período de consagración, con películas como «Ahí está el detalle», «Ni sangre ni arena», «El gendarme desconocido», «Los tres Mosqueteros», etc.

Desde entonces, Cantinflas ha ascendido hasta la última película hecha por el cine norteamericano: «Vuelta al mundo en ochenta días», que produjo Michael Todd, basada en la obra de Julio Verne.

Hasta esta última película, el arte de Cantinflas sólo era conocido por los públicos de habla española. Pero a partir de este bautizo en el cine norteamericano su fama se extiende a los públicos de todo el mundo, y es ya tan popular en Estados Unidos como el Pato Pascual o Walt Disney.

La crítica cinematográfica no está de acuerdo en sus juicios sobre el arte cantinfliano, asegurando unos que es el mejor cómico del mundo, y otros que es un simple bufón o payaso de circo. Mi libro «Cantinflas, genio del humor y del absurdo», escrito en el año 1954, ha sido profético sobre el arte y el éxito internacional del gran cómico mexicano. Alguien aseguraba que el problema intelectual de Cantinflas no había sido planteado. Y ese planteamiento me propuse al escribir el libro.

Charles Chaplin, después de ver «Ni sangre ni arena», dijo a uno de los directores de Orson Wells «que ningún cómico mejor había nacido».

Y Verna Carleton Millán, conocida crítica: «Su mímica natural tiene tal elocuencia, tal sutileza, que puede crear con un gesto o dos un retrato inolvidable. Es fácil ver, por el juego del actor, que la vida le ha sido siempre adversa. ¿Y qué? Abre la boca, va a hablar, pero como si estuviera convencido de antemano de la futilidad de lo que va a decir, mejor sume las manos en los bolsillos y da media vuelta. La risa del público estalla y llena el local con esa sola manifestación del artista.»

El crítico Jorge Creel escribe: «Cantinflas es un maestro de la pantomima. Verlo trabajar es una enseñanza...»

Hedda Hoper considera que «Cantinflas es cómico en cualquier idioma. La manera con que va del drama a la comedia, sin perder jamás su efecto sobre el público, es algo asombroso. En eso se parece a Chaplin, pero tiene un gesto caluroso que le falta a Chaplin.»

En el «New York Times», Betty Kirk dice: «Cantinflas es notablemente fotogénico y notablemente microgénico. El sentido que tiene del teatro es el de un maestro del arte de la ilusión.»

Con el estreno de «Vuelta al mundo en ochenta días» se han prodigado otras opiniones entusiastas. Bosley Crowther, el severo crítico cinematográfico de la edición dominical del «New York Times», reconoce que, después de la salida de Hollywood de Charles Chaplin, no había un cómico mejor que Mario Moreno. Igual asegura el crítico neoyorquino Walter Winchell.

María Rosa Oliver, escritora argentina, escribió en la Prensa de su país: «Bien sabemos que una melodía puede emocionarnos por el caudal de recuerdos que reviven en nosotros. Pero es más difícil definir la sensación experimentada ante un personaje que vemos por primera vez en la pantalla. La memoria no acude en nuestra ayuda; lo que estamos presenciando no nos ha sucedido; el ambiente en que transcurre la acción no es el nuestro. ¿De qué fondo emocional más profundo surge entonces el enternecimiento que sentimos? ¿Y por qué nos emociona un actor que sólo se propone divertirnos? Esto me lo pregunté la primera vez que vi a Cantinflas.

... ...

»¿Y cómo sorprendernos a nuestra vez de que en Francia, donde tampoco se conoce el modo de ser de los iberoamericanos, no sólo no hayan encontrado gracia a Cantinflas, sino que, además, hayan demostrado su asombro de cómo pudiera divertir a medio Continente?»

Este comentario de María Rosa Oliver está explicado en mi libro sobre Cantinflas. Un pueblo como el francés, que se llama de espíritu cartesiano, a fuerza de conocer por medio de la razón, acaba por no conocer la realidad: ya dijimos que hay verdades que satisfacen a la mente, pero no satisfacen a la vida.

María Rosa Oliver continúa: «Ca[ntinflas] es la personificación del in[di]viduo que en los Estados Unidos [...] man «care free», del hombre a qu[ien] ni el excesivo trabajo frente a u[na] máquina, ni la acosadora publicid[ad] que se hace para vender los produc[tos] que esa máquina fabrica, perturb[an] su modo de ser; del hombre que v[ive] al día, pero que vive íntegramente, [con] optimismo y alegría, una alegría t[an] interior y tan sabia que nunca pod[rá] responder a las consignas «smile a[nd] be happy». Al Chaplin magullado [por] los tiempos difíciles podríamos opo[ner] un Cantinflas inmune a las circu[ns]tancias, que casi nunca sonríe, [que] jamás inspira compasión, pues sa[be] entendérselas solo con la vida.

Bien le gustaría, como habitante [de] una capital, llevar de paseo a su [...] vía, o a una de esas bañaderas [de] agua caliente, especiales para ent[re]garse al soñar despierto; o la ra[...] que le permitiera dormirse, arrulla[do] por una dulce voz de mujer; o uno [de] esos hornos eléctricos que asan [un] pavo en un santiamén. Pero ya [que] no los tiene, ni la posibilidad de [te]nerlos, busca lo que está al alcan[ce] de sus medios. De igual manera se [las] arregla siempre para poder convers[ar] con la criadita en un banco del pa[rque] que o camino del mercado; para b[e]berse la copita de pulque o de tequ[ila] que le ayudará a soñar; para des[li]zarse hábilmente a la plaza de tor[os] o sentarse largo rato junto al am[igo] y embobarle con su charla caudalo[sa].

En el fondo sabe, quizá por int[ui]ción, por haberlo aprendido en la tr[a]dición india y española, viva en [las] calles de México, que el trabajo exc[e]sivo no ennoblece al hombre, y que [al] final lo que todos buscamos, median[te] inventos o tretas, es trabajar men[os] y vivir mejor.

El tipo humano personificado p[or] Cantinflas es tan profundamente i[be]roamericano, que el europeo, exce[p]tuando el español, padre de Iber[o]américa, acostumbrado a interpreta[r]nos en las imágenes estereotipad[as] del «bon sauvage» o del romántic[o] salvaje llanero, queda impávido an[te] él, sin lograr comprender los resor[tes] que nos hacen largar una carcajad[a].»

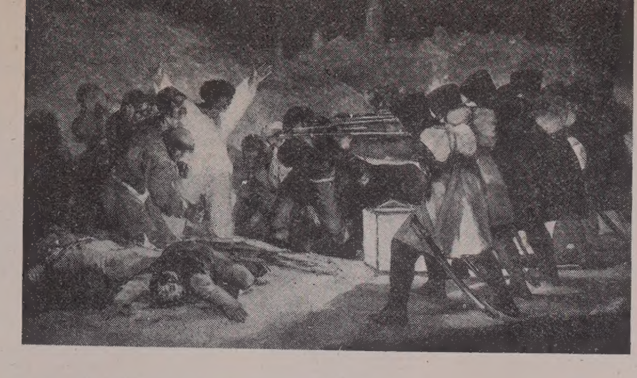
Mi interpretación personal de Ca[n]tinflas sobre todos estos tópicos y [so]bre su arte ha quedado expresado [en] mi libro, y al que me remito en to[do] momento.

Tal vez cada uno de nosotros ten[ga] una razón para explicar el hum[or] cantinfliano, y la suma de todas [las] razones sea una sinrazón o la raz[ón] general que nos lo explique.

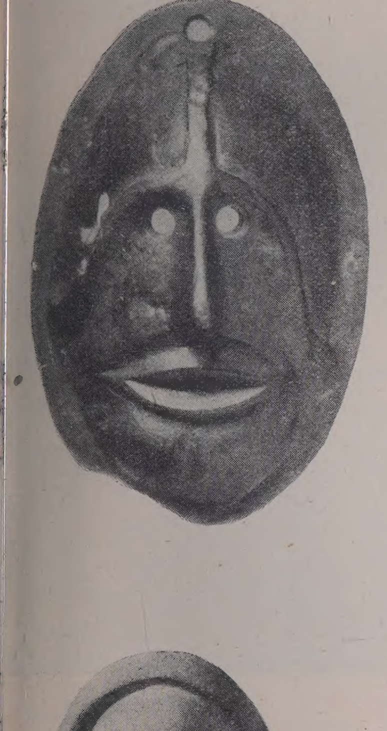
I. D. P.

IRTE CONTEMPORANEO

Por Juan-Eduardo Cirlot.
E.D.H.A.S.A.-Barcelona, 1958




El influjo de la pintura española sobre el impresionismo se evidencia en estas imágenes: «El 3 de mayo de 1808 en Madrid» (Museo del Prado), *de Francisco de Goya, y «Fusilamiento de Maximiliano»* (Museo de Mannheim), *de Eduardo Manet.*





l arte negro, con el primitivismo europeo, iostró a muchos artistas del presente el amino de un seguro esquemático. Cabeza rnamental viquinga (Museo del Estado, uecia) *y «Maternidad»* (1954), *de Hilty Burkhardt.*

Este **Arte Contemporáneo** es, en rea- dad, pintura y escultura. Con eso bas- para llenar un gran volumen en el ue, por lo demás, es preciso conceder s honores del espacio a las repro- ucciones a todo color y en negro.

Evidentemente, un libro de es'a clase a de ser, ante todo, colección ordena- a de testimonios gráficos, pues las ar- es plásticas se han hecho para los jos y no para los d'scursos, por buenos ue sean. Pero la «literatura» es muy uena también..., cuando es buena, lo ue raramente sucede, porque el arte uele ser, más bien que sujeto, víctima e los escritores. En este caso, la «lite- atura» de Juan-Eduardo Cirlot, a quien conocen los lectores de INDICE, es de las mejores del género.

El autor se propuso trazar la Historia de la pintura y de la escultura modernas, a partir del impresionismo, y al propio tiempo, explorar los estímulos de la evolución plástica, desde las imágenes rupestres, pasando por los influjos negros y del Lejano Oriente, hasta las representaciones —y no sólo las ideas— tomadas de las ciencias físicas. Parece que Cirlot ha querido rehuir, deliberadamente, las disquisiciones de tipo metafísico o sociológico que tan fácilmente tientan al crítico, para exponer los hechos estéticos que caen bajo su observación, desde el propio campo de la plástica. Esto es lo correcto en un teórico del arte y en un historiador.

La influencia de estos factores plásticos en la evolución del arte contemporáneo está dada no sólo con palabras, sino con imágenes. Es un aspecto fundamental de la obra, precisamente, la excelente colección de láminas donde se presentan, en forma sinóptica, testimonios pictóricos y escultóricos de diversas épocas, para mostrar cómo imágenes de un pasado, a veces remoto o remotísimo, o bien de un presente heterogéneo —como es el caso de las microfotografías de metales—, han sugerido a los artistas composiciones y procedimientos. Abre esta sección del libro la estampa comparativa del famoso cuadro de Goya «El 3 de Mayo de 1808 en Madrid», con **Fusilamiento de Maximiliano,** de Edouard Manet, uno de los padres del impresionismo. Otros casos menos conocidos, y algunos nada tratados, y todos muy sorprendentes, conceden a es'a colección de grabados uno de los valores más sugestivos de **El arte contemporáneo.**

El autor ha conseguido una buena sistemática para contarnos la aventura estética del arte moderno desde el impresionismo al más reciente informalismo. La línea de desarrollo está, precisamente, en el tratamiento de la forma. El arte que encontraron los impresionistas, aunque con pretensiones de atenerse a la realidad, era un arte que manejaba una realidad inevitablemente convencional, esquemática, quiere decirse, sometida a ciertos esquemas o reglas o modos de ver prefijados. El impresionismo es la imagen emanada de la interioridad del artista, como el cubismo es la descomposición de la imagen para obtener una visión simultánea desde diversos ángulos, aunque, en realidad, lo que prima justamente, es la desart'culación formal y el resto nos parece «filosofía». Si tomamos como final del proceso el informalismo que produce un magma primario de la materia (influencia también filosófica, y de la sensibilidad, donde tiene su parte la Física), parece que la línea de desarrollo conduce a la negación de la forma, negación imposible, desde luego, en un arte que es forma y color precisamente. El surrealismo, plásticamente considerado, es una reacción contra esta corriente, como lo es el neorrealismo, y, sin embargo, dentro de todo este ámbito que llamamos «arte contemporáneo», hay algo de común.

La escultura evoluciona paralelamente a la pintura y sometida a influencias análogas dentro de su propio campo y de sus recursos expresivos.

Cirlot es sobrio y preciso en sus juicios, porque sabe claramente lo que quiere decir. El lector puede encontrar en él un guía seguro y de fiar para este viaje por el arte contemporáneo, tan lleno de enigmas y en cuyo laberinto —que no lo es en realidad— hay personas que aún se niegan a entrar, aun cuando algo les dice que vale la pena.

En un libro de esta clase —y en cualquier libro, si vamos a ver— es preciso conceder una atención considerable a los aspectos técnicos. Tenemos que decir, a este respecto, y lo decimos con satisfacción, que la industria gráfica barcelonesa está haciendo muy buenos trabajos en materia de reproducciones artísticas e impresión. El libro está admirablemente hecho, bien cuidado (esto se aprecia en los detalles). Las reproducciones a todo color son muy buenas, finas, tratadas con un empeño de justeza y de delicadeza (los grabados los hizo Llovet e imprimió Antonio J. Rovira). En cuanto a los grabados en negro proceden del mismo Llovet, impresos por Seix y Barral, cuyos talleres tienen bien acreditada su calidad. La impresión de los textos es de Mariano Galve, muy cuidada.

En fin, E.D.H.A.S.A. ha querido hacer un libro bien hecho y lo ha conseguido. Nos complace afirmarlo así porque un buen libro de esta clase es una labor nada fácil de lograr cumplidamente.

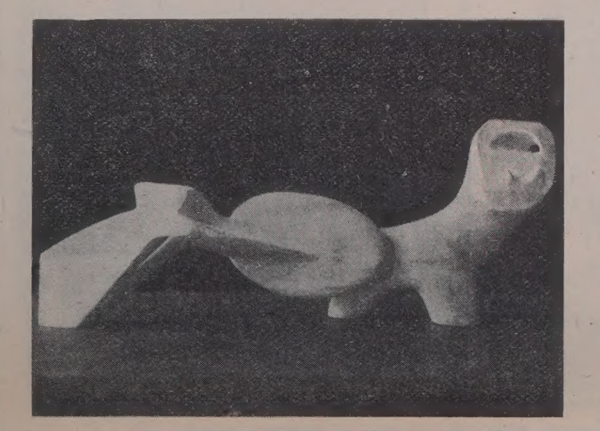
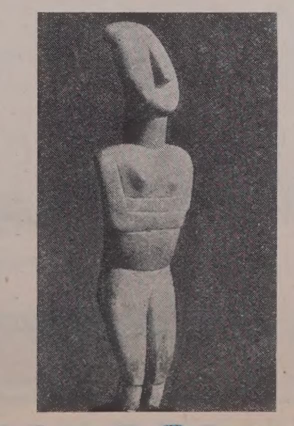
A. F. S.





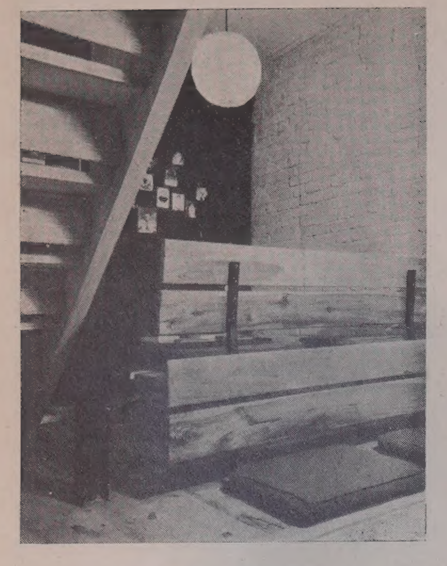
El carácter intrínsecamente teratológico de la fauna mozárabe y románica, cual la de esta miniatura del «Libro del Apocalipsis», de la catedral de Gerona, reaparece en artistas presentes, cual puede verse en las dos «bestias» pintadas por Juan Ponc y García Llort.

Simplificación formal escultórica. «Figura de animal», de Angel Ferrant, e ídolo de las islas Cícladas (2500-2000 a. J. C.).

INDICE

Club



Vista parcial del sótano

EN nuestro anterior local de **Francisco Silvela, 55,** nuestra Revista introdujo completas reformas. Ahora se ha convertido en librería: LIBROS, DISCOS, ARTE. Para ello, trasladó previamente su Redacción y Administración a **Conde de Peñalver,** 68, 7.°

Se nos había quedado estrecho el espacio. No cabíamos.

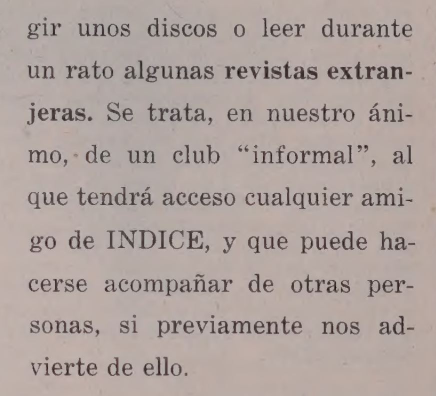
Estas fotografías denotan algunos aspectos de la reforma, pendiente aún de retoques. Carlos Flores ha sido el arquitecto.

Nuestros lectores y amigos pueden adquirir aquí sus libros, la música que deseen y pintura. Y también otros objetos de arte —cerámica, etc.



Un rincón, para lectura de Revistas extranjeras

Existe un sótano, muy propio para conversar, escuchar y elegir unos discos o leer durante un rato algunas **revistas extranjeras.** Se trata, en nuestro ánimo, de un club "informal", al que tendrá acceso cualquier amigo de INDICE, y que puede hacerse acompañar de otras personas, si previamente nos advierte de ello.



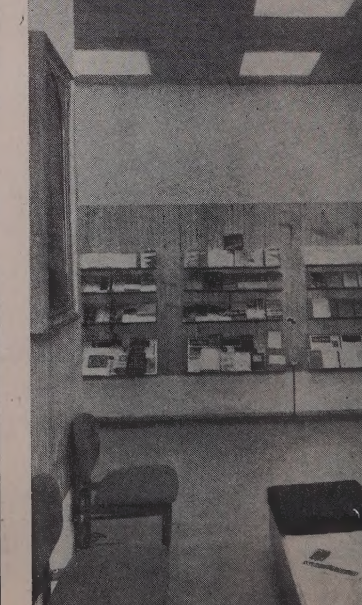
Con frecuencia, se organizarán lecturas, charlas o conferencias de asistencia limitada (el local es pequeño). Pero no será necesaria invitación. Si se llega y se coincide con un acto, se interviene en él. Otros días puede hallarse allí a un escritor, a pintores, a artistas conocidos...

El **club** será de todos los que participen en su vida libre y amistosamente, como ocurre con la Revista.

Amigos: ¡Por muchos años!



Perspectiva lateral, desde la entrada





Hijos de E. Minuesa, S. L. — Ronda de Toledo, 22 — Teléfonos: 27 31 57 — 27 24 63 — MADRID